
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
MDCCCLII
MDCCC
LXXVIII
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE EXPLIQUÉS
Publiés sous la direction de PAUL LANDORMY

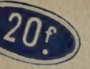
PELLÉAS ET MÉLISANDE *de Debussy*

ÉTUDE ET ANALYSE

PAR

MAURICE EMMANUEL

MELLOTTÉE, ÉDITEUR
48, RUE MONSIEUR-LE-PRINCE - PARIS VIe


20f.

PELLÉAS ET MÉLISANDE

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE EXPLIQUÉS

EN VENTE :

ORPHÉE de GLUCK, par *L. de la Laurencie.*

LES SYMPHONIES de MOZART, par *G. de Saint-Foix.*

DON JUAN de MOZART, par *J. Tiersot.*

LES SYMPHONIES de BEETHOVEN, par *J. Chantavoine.*

LE BARBIER DE SÉVILLE de ROSSINI, par *Guido M. Gatti.*

LOHENGRIN de WAGNER, par *André Himonet.*

LA WALKYRIE de WAGNER, par *André Cœuroy.*

TRISTAN ET ISOLDE de WAGNER, par *A. George.*

LA DAMNATION DE FAUST de BERLIOZ, par *J. Tiersot.*

FAUST de GOUNOD, par *Paul Landormy.*

CARMEN de BIZET, par *Charles Gaudier.*

LAKMÉ de DELIBES, par *Joseph Loisel.*

SAMSON ET DALILA de SAINT-SAËNS, par *H. Collet.*

MANON de MASSENET, par *Joseph Loisel.*

LA TOSCA de PUCCINI, par *André Cœuroy.*

LOUISE de CHARPENTIER, par *André Himonet.*

PELLÉAS ET MÉLISANDE de DEBUSSY, par *Emmanuel.*

LA MUSIQUE DE CHAMBRE de César FRANCK, par *R. Jardillier.*

EN PRÉPARATION :

PARSIFAL de WAGNER, par *Vincent D'Indy.*

LES HUGUENOTS de MEYERBEER, par *H. de Curzon.*

LES POÈMES SYMPHONIQUES de LISZT, par *Calvocoressi.*

LES LIEDS de SCHUMANN, par *R. Jardillier.*

LES LIEDS de SCHUBERT, par *Th. Gérold.*

LES PRÉLUDES de CHOPIN, par *P. Landormy.*

LES PRÉLUDES de DEBUSSY, par *Gil-Marchex.*

LES SONATES et le **QUATUOR** de DEBUSSY, par *R. Godet.*

ES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE EXPLIQUÉS
Publiés sous la direction de PAUL LANDORMY

PELLÉAS
ET
MÉLISANDE
de Debussy

ÉTUDE ET ANALYSE
PAR
MAURICE EMMANUEL

MELLOTTÉE, ÉDITEUR
48, RUE MONSIEUR-LE-PRINCE, PARIS VI^E

Sewall
Oct. 16. 1934
S

AVANT-PROPOS

Les entretiens de Claude Debussy et d'Ernest Guiraud, dont les circonstances que je vais dire m'ont rendu témoin, ont été transcrits à l'instant même, par l'auditeur que je me trouvais être. Ils me paraissent si propres à élucider quelques-unes des questions que pose l'art de Debussy, que, ayant conservé mes notes, j'ai allègrement répondu à l'appel fait à mes souvenirs par Paul Landormy.

Je n'ai point été le condisciple de Claude Debussy et je ne suis point devenu son ami. Réduit au rôle de personnage muet, dans des conversations nombreuses, auxquelles je me suis un seul instant mêlé, je fus secoué par l'intérêt qui se dégageait, intense, de ces colloques.

Le secrétaire général du Conservatoire, Em. Réty, en face du parti pris d'exclusion qu'avait à mon endroit adopté mon maître Léo Delibes, avait prié Guiraud de diriger, secrètement, mes dernières études. La cause de ma brouille avec Delibes, dont je fus l'élève pendant quatre années et à qui, malgré sa dureté pour moi, j'étais profondément attaché, est assez singulière pour que, tout en m'en excusant, je la relate ici. Elle expliquera aussi l'intérêt passionné avec lequel j'entendais l'auteur de la Damoiselle Elue *exposer à Guiraud son esthétique, qui contrecarrait toutes mes idées, orientées vers le « diatonique » de l'art populaire.*

Les chansons des vendanges, en Bourgogne, m'avaient, en effet, enseigné que les aèdes populaires parlent une langue musicale plus riche que celle des professionnels. Emerveillé, j'avais entendu et transcrit leurs trois modes majeurs, leurs trois modes mineurs, tous rejetés par les musiciens de métier, à partir du XVIIe *siècle, hormis un seul,* le majeur moderne, *devenu un tyran absolu.*

J'avais eu la naïveté d'avouer à Delibes mon enthousiasme, de lui exposer un plan d'études que je m'étais fabriqué et qui consistait à remonter, à travers l'art liturgique du Moyen Age, jusqu'à la musique antique (Gevaert venait de la rendre actuelle), de façon à trouver dans ces musiques successives, non épuisées, de « nouveaux moyens d'expression ». Cette phrase malheureuse avait eu le don d'irriter mon maître. Mais son mécontentement s'exaspéra lorsque j'eus l'audace de lui soumettre, en classe, au lieu d'une cantate réglementaire, une sonate pour piano et violoncelle et un quatuor où les modes populaires étaient employés. Mon obstination à trouver belles ces vieilles gammes et à les croire utilisables dans l'art moderne polyphone, me valut, de la part d'un musicien charmant, mais fermé à toute tentative extra-classique, — pour lui le classicisme était une maison close, — une sévérité qui se traduisit dans des notes d'examen, et par le refus formel de me présenter au concours de Rome. De là l'hospitalité que m'offrit la bonté de Guiraud, et la nécessité de cacher à mon premier maître le secours tout paternel que je trouvai près du second.

Claude Debussy, retour de Rome, eut devant moi, avec son professeur de composition, les entretiens que je relate. Je n'y pris part active qu'une fois. Le chromatisme exposé par le futur auteur de Pelléas, *était, sous la définition qu'il en donnait alors, inconciliable, — en apparence du moins, — avec la pluralité des modes diatoniques. Je réclamai pour ceux-ci le droit à la vie à côté de la gamme à 24 demi-tons. Debussy, qui devait le leur octroyer plus tard, était peu disposé alors à goûter les mélodies bourguignonnes que je lui « objectai ». Il n'y prit garde. J'eus, une seule fois, plus de vingt ans après, l'occasion de lui rappeler un dédain dont il s'était amplement desparti. Il sourit et, sans rien dire, me tendit une brochure qu'il avait* dans la poche : *des mélodies populaires espagnoles, recueillies par Pedrell. D'un geste muet il m'exprima l'admiration qu'elles lui inspiraient. Il avait d'ailleurs, dans* Pelléas *même, comme on le verra,*

imité du folklore, *une belle chanson pour Mélisande (acte III, scène I)* (1).

*
* *

Je dois exprimer ma vive gratitude à MM. Albert Carré, André Messager et Viélé-Griffin, qui ont répondu avec un si généreux empressement à l'appel fait par moi à leurs souvenirs. Les renseignements les plus divers m'ont été fournis grâce à eux. Les lettres de Claude Debussy, communiquées par M. André Messager, et dont il m'a autorisé à citer des extraits, les curieuses statistiques dressées par M. Albert Carré, sont des documents inédits dont je n'ai pas besoin de signaler l'intérêt. Les trois témoins qui ont bien voulu m'aider de leurs récits, en même temps qu'ils me fournissaient des précisions, ont assisté à la genèse de Pelléas ; deux d'entre eux ont mis l'œuvre au jour. Je ne pouvais recevoir plus précieuse assistance.

Je remercie M. Jacques Durand, qui a bien voulu me fournir la statistique des représentations à l'étranger, et qui, avec une générosité exceptionnelle, a autorisé M. Mellottée et moi à emprunter de nombreux et longs exemples aux partitions de Claude Debussy.

M. E.

---

1. Me sera-t-il permis d'ajouter que, chassé du Conservatoire pour avoir aimé les chansons et leurs riches échelles, j'y fus ramené par le même motif? Bourgault-Ducoudray posa, sans me le dire, ma candidature à sa succession « parce que, me déclara-t-il ensuite, vous croyez aux mélodies populaires, à leur pluralité modale, aux richesses de toute sorte que nous en pouvons tirer ».

PELLÉAS ET MÉLISANDE

I

VIE DE CLAUDE DEBUSSY

Claude-Achille Debussy est né le 22 août 1862 à Saint-Germain-en-Laye, dans la rue au Pain, mais, sa famille, bientôt, se transplanta à Paris.

Ecolier fantaisiste, il négligeait volontiers ses devoirs pour courir après les papillons ; et ceci n'est pas une manière de dire : il attrapait avec adresse ceux qui lui semblaient les plus beaux, non pour les étiqueter congrûment, mais pour décorer sa chambrette. Dans un cadre rustique que longtemps il conserva, il disposait vanesses, satyres, sphinx..., en files contournées, en damiers, en zigzags, dont il remaniait sans cesse le dessin ; peu soucieux d'appeler ces bestioles par leur nom, mais ravi par l'éclat et le miroitement de leurs ailes ; curieux des contrastes que, dans une gamme si variée, présentent leurs couleurs. Aux murs de sa chambre, il fixait aussi des gravures menues, encadrées de grandes marges blanches : culs-de-lampe minutieux, petits bois à paysages, qu'il préférait à des images de plus vastes dimensions. Et Gabriel Pierné, qui a conservé ces souvenirs, raconte encore que chez Bourbonneux, Claude Achille,

méprisant brioches et babas substantiels, convoitait, et, dans les jours de grande fortune et de haute liesse, choisissait des petits fours exquis.

Autre passe-temps. D'un très vieux piano, l'enfant tirait des accords et s'évertuait, avec une patience obstinée, à découvrir des harmonies, à retrouver la série des modulations dont la musique militaire, dans les jardins publics, lui avait frappé l'entendement. Une élève de Chopin, Mme Mauté, dont un fils fut beau-frère de Verlaine, s'étonna de cette ardeur et en tira des présages. Elle fit mieux que d'être prophète : elle prit à cœur d'entr'ouvrir à l'enfant une carrière dont elle pronostiquait la gloire ; et, non moins patiente à discipliner les instincts de son protégé que lui à résoudre des problèmes sonores, tout ignorant qu'il en fût, elle devint son zélé premier maître, et le fit admettre en 1883, à l'âge de onze ans, dans la classe de solfège d'Albert Lavignac ; bientôt après dans la classe de piano de Marmontel père. Cela était une orientation imprévue : Claude Debussy, de par ses goûts et ceux de sa famille, devait être marin (V. p. 24).

On sait ce qu'est au Conservatoire de Paris l'enseignement du solfège : par une tradition aussi ancienne que l'école elle-même, il est, à la base des études musicales, la plus puissante des assises. Les principes de la musique, l'analyse du phénomène de la Résonnance, la constitution de la Tonalité moderne, les fonctions or-

ganiques des degrés principaux de la gamme (I, IV, V), toute cette séméiographie musicale, admirable, qui dérive des créations de Gui d'Arezzo et qui reste une des trouvailles les plus parfaites que jamais techniciens aient réalisées, — tout cela, étudié à tréfonds et rendu vivant par des exercices vocaux formateurs de l'oreille, constitue pour un jeune musicien, bien doué, l'inébranlable fondement de son métier. Et l'on ne saurait croire à quel point le métier, dans le monde des sons, peut réagir sur l'art. Lire vite, entendre clair, transposer aisément, débrouiller d'un clin d'œil l'écheveau d'une partition d'orchestre, sont des acquêts sans prix dont les J.-S. Bach, les Mozart, — et près de nous les Saint-Saëns et les Claude Debussy ont pris le temps d'enrichir leur enfance. Il n'est pas, pour l'imagination créatrice, surtout si elle est primesautière, d'adjuvant plus efficace que l'analyse instantanée, devenue facile, excluant tout effort, d'une agrégation sonore, si complexe qu'elle soit. Car cette perception immédiate a pour corollaire une faculté de représentation mentale qui permet au musicien d' « entendre », sans les effectuer réellement, les sons qu'il imagine. Lavignac a témoigné que Claude Debussy s'était intéressé avec passion, dès les premiers mois de ses classes, à l'analyse auditive des accords, devançant en cela ses condisciples, que les difficultés de la lecture et de la théorie entravaient tout d'abord et chez qui elles stérilisaient, du moins pour un temps, toute

jouissance de l'oreille. Professeur avisé, Lavignac laissait son impétueux élève courir en avant-garde, et chercher et trouver dans la pratique, apparemment assez rebutante du solfège, de véritables émotions : il le gardait après la classe, quand la cloche de la délivrance avait sonné l'envolée aux camarades, et il lui faisait entendre au piano des « enchaînements » dont l'apprenti musicien s'extasiait. L'Ouverture de *Tannhäuser*, où il s'en trouve de si beaux, et qui à cette époque semblaient si neufs, fut pour Claude un tel choc, un certain jour d'hiver, que son complaisant maître, oubliant l'heure, en face de cet enthousiasme dont il aimait l'intensité, fut brusquement tancé par le surveillant Ternusse, fonctionnaire redoutable, et sommé de lever une séance indûment prolongée. La nuit était close. Le maître et l'élève s'en allèrent à tâtons par les étroits corridors, sépulcraux, du cher vieux Conservatoire, sis faubourg Poissonnière... Tout, cependant, n'allait pas sans heurts, et Claude regimbait à des chinoiseries théoriques dont il ne comprenait pas le sens et encore moins la nécessité. En quoi il n'avait pas tout à fait tort : les professeurs de solfège coupent volontiers les sons en quatre. Lavignac a avoué que les protestations, parfois les questions indiscrètes — et malicieuses — de son élève l'avaient décidé à reléguer dans la friperie pédagogique, inutilisable, telle ou telle « théorie » dont les cuistres se délectent et dont les musiciens n'ont cure. Le solfège supérieur en effet devient vite

une science trop abstraite si, au lieu d'en forger un outil, on veut qu'il soit une doctrine; si on en fait un auxiliaire des yeux sans développer parallèlement l'oreille; et même si l'on oublie de commencer par le dressage de l'oreille, qui doit être primordial.

Claude Debussy raillait son maître Lavignac de la pauvreté des richesses rythmiques offertes aux musiciens par les solfèges. Il se plaignait et de leur pénurie et des mots qui servent à en dresser le médiocre inventaire : il ne put jamais admettre l'expression, d'ailleurs absurde, par laquelle est désignée la catégorie des mesures dont chaque temps est divisé ternairement et que les solfèges étiquettent « composées ». Il demandait de quels éléments elles l'étaient. Et le professeur de rester coi... Bref son élève, docile en certains chapitres, devenait par instants rebelle, lorsqu'il ressentait tout à coup l'insuffisance non de son maître, mais de la matière enseignée; et Lavignac a déclaré que les résistances de ce jeune passionné lui avaient été une expérience profitable, et, souvent, l'avaient fait réfléchir. Aussi bien cet élève cueillit, l'une après l'autre, les trois médailles qui sanctionnent les études de solfège; et les quatre années pendant lesquelles il fréquenta la classe de Lavignac lui laissèrent le souvenir d'une féconde mise en train : l'intelligence du maître, qui avait su faire de ce temps-là, pour Debussy enfant, l'apprentissage de l'harmonie, par le ministère de l'oreille, avait corrigé ce que des études

de solfège à outrance ont de rébarbatif et de trop encombrant. Debussy, malgré quelques boutades, demeura reconnaissant à cet avisé pédagogue.

Il eut de plus graves démêlés avec Marmontel père. Ce professeur admirable mais exigeant, méticuleux et méthodique, s'accommoda mal des fantaisies de son élève, qu'il jugeait défavorables aux progrès nécessaires. Il fallait que ceux-ci fussent continus et réalisés selon les moyens préconisés par le maître. A cette époque, Marmontel avait soixante ans; il jouissait d'une autorité que son talent d'éducateur, plus que ses succès de virtuose, lui avait valu, et qu'on aurait pu dire sacerdotale. Il n'était pas accoutumé aux résistances, et il éprouva une vive irritation lorsqu'il vit l'élève Debussy en prendre à son aise avec les programmes techniques et musicaux qu'il entendait lui imposer : au lieu de consacrer aux exercices, aux gammes, aux arpèges et aux trilles les heures édictées par le maître, il profitait de ses aptitudes de lecteur pour déchiffrer, en les réduisant, les quatuors de Mozart et d'Haydn, qui lui étaient alors un pain quotidien, nécessaire, et qu'il jugeait savoureux ; et il ne se livrait qu'à bâtons rompus à cette gymnastique d'assouplissement sans laquelle, il faut bien l'avouer, le pianiste ne peut maîtriser ses doigts. Marmontel en prit son parti : « Il n'aime guère le piano, mais il aime bien la musique », dit-il un jour à Ernest Guiraud, qui devait, quelques années plus tard, faire éclore le musicien.

A un examen semestriel, Marmontel fournit la preuve de cette dilection en faisant exécuter par son élève, dans le *Clavecin bien tempéré*, le prélude en *fa mineur* du second livre; Claude Debussy y mettait un sentiment tout personnel qui avait surpris le vieux maître et qu'Ambroise Thomas d'ailleurs ne goûta pas du tout. Ce jour-là, Marmontel prit la défense du disciple indiscipliné qui jouait lourdement Beethoven, se passionnait pour les Préludes du *Clavecin* et les pièces de Chopin et s'y montrait, certains jours, un interprète remarquable; cela par intermittences, avec éclipses. Bref, Marmontel, qui n'était guère patient, usait de mansuétude avec cet irrégulier dont il ne méconnaissait pas les dons, et dont il écoutait, sans en avoir l'air, les arpèges et accords « plus ou moins baroques » par lesquels il préludait à ses morceaux de classe.

En 1877, Debussy sortit de la classe de Marmontel avec un second prix de piano, qui fut concédé au musicien, plus qu'au virtuose. Il convient d'ajouter que si Claude Debussy ne perfectionna plus guère sa technique, il fut néanmoins, au clavier, un charmeur. La sonorité de son jeu était exquise; la sensibilité de son interprétation, parfaite. Et il a fait la preuve qu'il « aimait le piano ». Ses œuvres pour cet instrument, d'une contexture insolite, correspondent à un dispositif propre à l'auteur. Souvent délicieuses, elles créent un genre pianistique à la formation duquel Chopin et Liszt n'ont contribué qu'assez indirectement : De-

bussy ne s'est guère inspiré de leurs « traits », lorsqu'il a composé, pour leur instrument, tant de pièces. Mais, à interpréter ces maîtres, il avait acquis l'aisance et la liberté qui lui permirent, au clavier, de jouer à la fois du piano et de l'orchestre : c'est par la variété des timbres, par la superposition de plans multiples, étagés fréquemment sur trois portées distinctes, par le *legato* d'accords disséminés à toutes les hauteurs, par l'égrènement de leurs sons en formules volontiers ramassées *sous les doigts*, d'une exécution brillante (et assez facile); c'est aussi par le jeu des pédales associées qui ont ici un rôle *harmonique* de la plus haute importance, que Claude Debussy apporte à l'art du piano, abstraction faite des nouveautés du langage musical, une large et originale contribution : il a fait voir que, sans recourir à des formules de technique transcendante et avec des moyens dont le goût de l'interprète est le dispensateur, on peut tirer du clavier des effets inédits.

Le jour où le grand prix de Rome fut décerné à l'auteur de l'*Enfant Prodigue*, Marmontel père, à qui cette cantate avait par instants rappelé les fantaisistes préludes de son élève, dit à Massenet et à Delibes, au sortir de l'Institut, et en usant d'une expression familière qu'il appliquait volontiers à ses élèves préférés : « Ah le *coquinos!* Il se régalait encore dans ma classe des harmonies de Chopin! J'ai bien peur qu'il ne les trouve plus assez salées... » Claude De-

bussy, dans les derniers mois de sa vie, se fit l'éditeur de Chopin, qu'il jugea toujours un musicien, grand parmi les plus grands.

Ses études d'harmonie proprement dite, au Conservatoire, furent médiocres. C'est justice, — peut-on dire. Son maître Emile Durand était le plus fade des pédagogues. Il n'aimait ni la musique, ni son métier, ni ses élèves. Il eut vite fait de prendre en grippe un gaillard qui s'installait au piano, la classe finie, et qui, tandis que le professeur endossait son pardessus, commettait des cascades d'accords qu'applaudissaient les camarades, et auxquelles Durand, qui n'y comprenait goutte, mettait fin en rabattant le couvercle du clavier sur les doigts de son élève. « Vous feriez mieux de travailler vos *marches* », lui disait-il. Et en effet les « marches » jouaient dans l'enseignement de ce cuistre un rôle considérable : savoir reproduire à divers degrés de hauteur, dans l'intérieur du ton, ou, en modulant, une formule-type, était dans son estime un des objets essentiels de la science musicale. Claude Debussy s'en gaudissait et, en raison de son irrévérence en face de ces « rosalies », il ne tarda pas à être considéré par Durand comme un rebelle.

D'autant plus que son horreur pour les formules coutumières des *cadences*, et en particulier pour celle qui figure ci-dessous en C, à l'exemple 3, mettait Emile Durand hors de lui. Le professeur exigeait que la « quarte et sixte » annonçât la chute de la « dominante » sur la

tonique. Et le disciple s'ingéniait à esquiver cette routine. De là des altercations perpétuelles. Pendant trois ou quatre ans, à chaque instant réprimandé par le sévère Réty, secrétaire général, peu tendre aux élèves absents sans motifs, il végéta dans cette lourde atmosphère d'une classe où la musique portait une perruque, sale et usée. Il y apprit cependant l'essentiel, qui peut s'acquérir en peu de temps, et il le fit fructifier à la classe d'accompagnement de Bazile.

Cet honnête praticien a joué dans l'éducation musicale de Debussy un rôle considérable. La classe qu'il dirigeait était alors — et elle est demeurée sous des maîtres successifs — un magnifique couronnement d'études multiples : elle suppose chez l'élève la connaissance approfondie du solfège supérieur, de l'harmonie et du clavier. Elle applique cette science complexe. L'élève doit réaliser à première vue une *basse chiffrée*, à quatre parties, c'est-à-dire improviser sur cette *ligne grave* un chœur de style vocal dont il répartit les voix entre ses deux mains; donner aux lignes enchevêtrées de cette polyphonie une tournure suffisamment mélodique; bref, vivifier cet exercice d'harmonisation instantanée par des « notes de passage », par de souples dessins. Il doit aussi, après deux ou trois minutes de sommaire examen, accompagner un *chant donné* dont il crée, *ex abrupto*, le support. Et cette épreuve est encore plus ardue que la précédente, parce que plus imprécise dans ses données. Elle suppose non seulement la connais-

sance du mécanisme modulant mais le goût qui en parfait les contours; elle nécessite une sûreté et une promptitude de discernement dont sont capables seulement les musiciens accomplis.

S'ajoutent à ces épreuves la *lecture à première vue*, au piano, d'une pièce inédite, de difficulté moyenne; — la *transposition* à divers degrés de cette même pièce ou de son équivalent [on impose volontiers à l'élève la transposition d'une partition piano et chant, en vue des nécessités qu'appelle l'accompagnement des chanteurs]; — enfin la *réduction au piano*, et toujours à première vue, d'une partition d'orchestre, symphonique ou dramatique.

On le voit : cette classe est l'acheminement vers un métier intégralement acquis. Claude Debussy y excella. Le médiocre élève d'Emile Durand, mis à l'aise par le consciencieux et libéral Bazile, ne tarda pas à réaliser au clavier des *partimenti* harmoniques équilibrés et élégants. Il enrichissait ses *Basses* de savoureuses notes de passage; il s'évertuait, — ce qui d'abord scandalisa Bazile, qui bientôt le laissa faire, — à rompre l'uniformité des *marches d'harmonie*, d'inévitable rencontre, par la variété du contour mélodique des parties supérieures... Mais il excellait surtout à interpréter musicalement l'énigme des « chants donnés ». L'excellent Bazile n'approuvait pas toujours les modulations sous-jacentes imaginées par son élève. Mais de même que Marmontel avait su démêler, parmi des négligences et des bizarreries, la nature pri-

mesautière de Claude Debussy, Bazile écoutait, grognait, exécrait et finalement « encaissait ». C'est le mot dont se servait Debussy lorsqu'il contait ses prouesses dans la classe d'accompagnement. Le concours de 1880 sanctionna par un premier prix le mérite de l'harmoniste improvisateur, du transpositeur et du déchiffreur d'orchestre.

Pourquoi ne fit-il, à la classe de César Franck, que paraître et disparaître? N'est-ce pas à une irrémédiable incompatibilité d'humeur musicale entre maître et disciple qu'est due leur brusque et presque immédiate séparation?



Massenet, qui, en 1878, avait succédé à Bazin à la classe de composition, était vite devenu le grand favori de cet enseignement. Professeur admirable par l'étendue de son savoir, la sûreté de ses corrections, la méthode de ses exposés dans l'initiation de l'élève au contrepoint, à l'orchestration, à la déclamation dramatique, il laisse dans le souvenir et dans le cœur de ses nombreux disciples une grande mémoire. Claude Debussy s'effaroucha pourtant de cette discipline qu'il savait rigoureuse. Il s'orienta vers Ernest Guiraud, titulaire d'une autre classe de composition, musicien agréable que le *Kobold* (1870), *Madame Turlupin* (1872), *Piccolino* (1876) avaient classé, à l'Opéra Comique, parmi les musiciens de théâtre; homme délicieux, à la fois délicat artiste et juge averti, mais

dont l'incurable indolence promettait à ses élèves une liberté illimitée en même temps qu'elle stérilisait en lui-même une faculté de production qui resta presque sans emploi. Claude Debussy, puissamment armé par ses études antérieures, entra dans sa classe, après avoir été humer en Russie (1879) moins la musique russe elle-même que celle des tziganes exhibés par les cabarets de Moscou. Il fit ce voyage aux frais de Mme de Meck, femme d'un ingénieur russe et qui avait voulu avoir à sa dévotion un pianiste bon lecteur. Il n'en rapporta aucune note musicale.

Ses étapes vers le Grand Prix de Rome furent un accessit de fugue, en 1882, et un Premier Second Grand Prix en 1883. Il obtint la récompense suprême en 1884 ; partit pour Rome ; scandalisa l'Institut par son envoi *le Printemps*, auxquels furent refusés les honneurs d'une exécution publique ; acheva à Paris *la Demoiselle Elue*, autre envoi menacé du même sort (1887) ; visita Bayreuth en 1889 et 1890; devint le familier de Stéphane Mallarmé et associa son art à celui du poète dans *l'Après-Midi d'un Faune* (1892) ; s'enthousiasma, dès sa publication (1892), pour le drame de Maeterlinck et après la « première » qui en fut donnée aux Bouffes (1893), en aborda l'adaptation musicale, qu'il mit dix années à réaliser (1893-1902). Il vécut dès lors à Paris, d'une vie assez murée, qu'il défendait contre l'indiscrétion d'une renommée grandissante, et contre les entreprises des « debussystes », ses bêtes noires. La vie, qu'il avait menée besoi-

gneuse dans sa jeunesse, lui était devenue large. Mais une maladie cruelle, qu'il subit avec courage, brisa prématurément une carrière que les dernières œuvres produites promettait d'être si féconde encore. Il mourut le 26 mars 1918, en pleine guerre, — et en pleine gloire.



Ces indications biographiques sommaires demeureraient tronquées si l'on ne rappelait quelles autres œuvres dramatiques Claude Debussy avait projetées, auxquelles il a longuement réfléchi et qu'il n'a pas réalisées. En a-t-il écrit quelques pages ? A-t-il détruit ce qu'il avait esquissé ?

Durant l'été 1902, au lendemain de la première représentation de *Pelléas*, et dans un désir de renouvellement dont il est précieux de relever la trace, — car ce désir marque que le musicien rebondit immédiatement et s'ouvre à lui-même d'autres perspectives, — Claude Debussy s'enflamme pour un conte d'Edgar Poë : *le Diable dans le Beffroi*. Il écrit à André Messager, alors à Londres, comme on le verra plus loin : « Je travaille au Diable dans le Beffroi. Je voudrais que vous lisiez ou relisiez ce conte. Il y a de quoi en tirer quelque chose, où le réel se mélangerait au fantastique dans d'heureuses proportions. On y trouverait un diable ironique et cruel, beaucoup plus diable que cette espèce de clown rouge et soufré dont on nous garde illogiquement la tradition. Je voudrais détruire cette idée que le diable est l'Esprit du Mal : il est plus

simplement l'esprit de contradiction. Et peut-être est-ce lui qui « souffle » ceux qui ne pensent pas comme tout le monde... »

L'année suivante, les mêmes préoccupations se font jour dans la correspondance adressée au même : « J'ai travaillé au livret du *Diable dans le Beffroi*... Le *scenario* est à peu près complet. Il reste beaucoup de nuits blanches et un peu d'espoir au bout de tout cela... Quant aux personnes qui me font l'amitié d'espérer que je ne pourrai jamais sortir de *Pelléas*, elles se bouchent l'œil avec soin. Elles ne savent donc point que, si cela devait arriver, je me mettrais immédiatement à cultiver l'ananas en chambre, considérant que la chose la plus fâcheuse est bien de *se* recommencer. Il est probable du reste que les mêmes personnes trouveront scandaleux d'avoir abandonné l'ombre de Mélisande pour l'ironique pirouette du Diable ».

Pas plus que *la Chute de la Maison Usher* (Edgar Poë) ou le *roman de Tristan et Iseut* (Joseph Bédier) qui aussi devaient captiver l'auteur de Pelléas, *le Diable dans le Beffroi* n'aura reçu le revêtement musical que Claude Debussy souhaitait lui donner ! Quelles forces adverses ont pu le détourner de ces desseins, lui faire abandonner ou détruire les pages ébauchées? La vérité est que ces projets en lui n'étaient pas clos : toute sa vie il les a caressés et la mort est venue qui les a brisés. Ce qui est très digne de remarque c'est le besoin de « produire » qui se manifeste au lendemain du succès à l'Opéra-Comique.

Et si *le Diable*, amorcé tout de suite, n'en est point sorti, *la Mer*, ressouvenir des rêves de l'adolescent, tente sa palette orchestrale. Une précision se trouve dans une lettre à André Messager, de 1903, qui donne au premier tableau de cette suite l'étiquette spécifique que, dans son goût pour la généralisation, l'auteur n'a pas maintenue en publiant l'ouvrage : « Je travaille à trois esquisses symphoniques : I. *Mer belle aux Iles Sanguinaires* (Corse); II. *Jeu de Vagues;* III. *Dialogue du Vent et de la Mer.* Vous ne savez peut-être pas que j'ai été promis à la belle carrière de marin et que, seuls, les hasards de l'existence m'ont fait bifurquer. Néanmoins j'ai gardé pour la Mer une sincère passion ».

Ainsi c'est à la Mer que le marin... désorienté dédia les premiers efforts du musicien, après que le succès eût justifié les caprices du hasard, et parce que les projets de nouvelle tentative dramatique ne parvenaient pas à se préciser dans l'entendement de ce musicien. Et cependant la musique de scène, écrite en 1911 pour le Saint Sébastien de d'Annunzio, fait la preuve que Claude Debussy était capable, en abordant un sujet autre, « de sortir de Pelléas », et il est à jamais regrettable que sa carrière ait pris fin avant qu'il l'eût parachevée. Jamais plus sincère artiste ne fut, que Claude Debussy : s'il n'a pas été jusqu'au bout de ses desseins dramatiques, c'est peut-être que, après avoir pris contact plus intime avec les œuvres de Poë ou de Bédier, qui le tentaient, il n'a pas éprouvé cette définitive atti-

rance qui naît de la conformité des instincts et des forces. Peut-être s'est-il senti sinon inférieur du moins extérieur à ces périlleuses besognes. Il avait une fois rencontré l'œuvre littéraire capable de susciter l'œuvre musicale adéquate : il n'a plus retrouvé cet enthousiasme qui crée les chefs-d'œuvre. Il s'est tu...



De ses idées sur l'art, formulées en de nombreux articles à la *Revue Blanche*, au *Gil Blas*, à la *S.I.M.*, à la *Revue Bleue*, au hasard des événements musicaux qui suscitaient ses réflexions et ses critiques, il est impossible de dresser ici le curieux bilan. Son horreur du pédantisme, sa sympathie pour les musiciens, même éloignés de sa manière, mais qui ne violentant point leur nature, « chantent » sans ambages, pour le plaisir, — tel Massenet, qu'il a défendu plus d'une fois; son antipathie pour les systèmes, même logiques, — le développement beethovénien par exemple, dont il médit sans équité; sa haine de la grandiloquence, — (il en trouve dans Gluck),—des artifices,des innombrables *leitmotive* de la Tétralogie, des héros « casqués », autrement dit des personnages wagnériens ; ... tous ses états d'âme en face des hommes et des œuvres, Debussy les a exposés sans ménagements, avec la passion et la partialité d'un artiste à qui ses instincts rendent hostiles ou fermées les conceptions des autres. Il n'y a pas de place ici pour le suivre sur ce terrain de la critique; mais une de ses

lettres à Messager, en ce même été qui venait de voir éclore Pelléas, contient une boutade, à propos des gens qui ont la bouche enfarinée du mot « Art »; et cette boutade a une portée qui lui confère la valeur d'une conclusion : « L'Art c'est toute la vie : c'est une émotion voluptueuse ou religieuse : cela dépend des minutes... » (1902) (1).

---

1. ŒUVRES PRINCIPALES DE CLAUDE DEBUSSY, par ordre chronologique : *L'Enfant prodigue*, cantate pour le concours de Rome (1884); *Printemps*, suite symphonique (1886, à Rome); *la Damoiselle Elue*, poème lyrique (1887, à Rome; achevée à Paris); *Arabesque*, deux pièces pour piano (1888); *Suite bergamasque*, quatre pièces pour piano (1888); *Ariettes oubliées* (P. Verlaine), six mélodies, piano et chant; *Cinq poèmes de Ch. Baudelaire*, p. et chant (1890); *Fêtes galantes* (I) (P. Verlaine), trois mélodies, p. et chant (1892); *Quatuor* pour instruments à cordes (1894); *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, pour orchestre (1894); *Proses lyriques* (Cl. Debussy), quatre mélodies, p. et chant (1895); *Chansons de Bilitis* (P. Louys), trois mélodies, p. et chant (1898); *Nocturnes*, pour orchestre (1899); *Pour le piano* (1901); *Pelléas et Mélisande* (1892-1902); *Estampes* pour piano (1903); *l'Isle joyeuse* pour piano (1904); *Fêtes galantes* (II) (P. Verlaine), quatre mélodies, p. et chant (1904); *Images* (I) pour piano (1905); *la Mer*, tableaux symphoniques (1905); *Images* (II) pour piano (1907); *Children's Corner*, pour piano (1908); *Trois chansons de Charles d'Orléans*, chœurs *a cappella* (1908); *Images*, pour orchestre (1909); *Trois ballades de Villon*, p. et chant (1910); *Préludes* (I), pour piano (1910); *Le Promenoir de deux amants* (Tristan Lhermitte) (1910); *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1911); *Préludes* (II), pour piano (1912); *Jeux*, pour orchestre (1912); dansés par Nijinski en 1913; *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, p. et chant (1914); *Sonate pour violoncelle et piano* (1915); *Douze études pour le piano* (1915) *en blanc et noir*, pour piano à quatre mains (1915); *Sonate*, pour flûte, alto et harpe (1915); *Sonate*, pour violon et piano (1917).

Les concerts Colonne viennent de présenter en première audition, sous la direction de Gabriel Pierné (15 nov. 1924), une « légende dansée », *Khamma*, contemporaine de *Jeux* (1912); écrit sur un scénario de W.-L. Courtney pour Miss Maud Allan. Cet ouvrage était demeuré en sommeil. Debussy en orchestra seulement les premières pages et s'en remit à Charles Kœchlin, — ce qui n'est un secret pour personne, — du soin d'orchestrer tout le reste, excellemment.

De la *Fantaisie* pour piano et orchestre (1889-1890), il sera, dans les dernières pages de cette étude, conté la curieuse histoire.

II

LA GENÈSE DE L'ŒUVRE

La genèse de l'œuvre. — La séduction exercée sur Claude Debussy par l'œuvre de Maeterlinck remonte à la publication, en 1892, de *Pelléas et Mélisande*, bientôt suivie de la mise à la scène, au théâtre des Bouffes Parisiens, en mai 1893. Mais les origines du drame musical dont il doubla ce drame en prose sont plus lointaines : l'œuvre littéraire qui fixa son choix, il l'appelait, il la définissait pour ainsi dire, depuis plusieurs années. Elle était celle qu'il déclarait nécessaire à un musicien et dont il avait, par une sorte de prescience, réglé, dans son esprit, les cadres. Elle correspondait à ses instincts, donnait, si l'on ose dire, libre cours à ses passions harmoniques, lesquelles ne se satisfaisaient point, — on va le voir, par ses propres déclarations, — des livrets coutumiers.

Dans l'art de Claude Debussy tout se tient étroitement, la langue et la forme; de même que l'accord dissonant « ne se résoud pas », la période aime à rester suspendue, l'idée à *paraître* ébauchée. La sensibilité du musicien revêt ici des apparences qu'elle veut fugitives et auxquelles elle se complaît à donner des contours enveloppés. Pour concevoir l'esthétique

de Claude Debussy, il faut se souvenir du temps où cet artiste est apparu, et des circonstances au milieu desquelles son art, lentement, s'est cristallisé autour de *Pelléas.*

On ne doit pas oublier que Pasdeloup, Colonne et, à partir de 1881, Lamoureux, ces valeureux pionniers d'une véritable Renaissance Musicale au Concert, étaient alors contraints de doser, avec une prudence extrême, « le Berlioz » aussi bien que « le Wagner ». Le dépouillement des programmes des années 1880 à 1890, qui correspondent à la période de formation totale de Debussy, est aujourd'hui curieux. Et pour les musiciens qui ont vécu à Paris ce temps-là, et qui ont pris part aux mouvements divers des réunions musicales publiques, parfois aux manifestations bruyantes qui s'y déchaînaient, ce fut un étonnement non petit de constater l'évolution des goûts du public, la facilité soudaine avec laquelle, à partir de 1890 environ, il a pu accepter ce qu'il rejetait naguère; l'enthousiasme pour Berlioz et Wagner installé dans les salles mêmes où les protestations avaient été le plus vigoureuses; enfin l'emprise exercée par Wagner sur les musiciens français, qui, délaissant Berlioz, penchaient manifestemnt vers son grand émule.

Debussy avait été, parmi les premiers admirateurs de Wagner, l'un des plus ardents et des plus combatifs. *Tristan* surtout, dont le Prélude et, l'un après l'autre, les trois actes avaient, au concert, fait leur voie, mais péniblement et

à travers les sarcasmes de maint auditeur et de maint journaliste, — *Tristan* avait exercé sur Debussy un véritable ensorcellement. Après son séjour à Rome, en 1889, l'élève de Guiraud était allé à Bayreuth, et à son retour à Paris avait étonné son maître moins par l'amour qu'il portait alors à Wagner que par sa façon de juger les œuvres du « géant novateur ». Car, ce géant novateur, Claude, le rattachait au passé, on va voir en quels termes.

« Je ne croirai jamais, disait à son disciple l'auteur de *Galante Aventure*, que le solo du cor anglais, au commencement du IIIe acte de Tristan, chante un air classique ! Je consens à y entendre autre chose qu'un « exercice » et je ne souscris pas à cette étiquette dont un de mes collègues affuble ce *passage*, mais je n'y découvre rien non plus qui rappelle la langue de Beethoven. »

— « C'est, répliquait Debussy, que vous n'écoutez pas l'harmonie d'*en dessous* : à preuve la scène qui suit, où cette harmonie, sous cette cantilène, est exprimée à l'orchestre. Il n'y a pas dans Wagner un accord ni une succession insolites. Berlioz est beaucoup moins près que lui de Bach et de Mozart ; Berlioz est moins rigoureusement « tonal » ; Wagner use avec plus de souplesse, plus de richesse aussi du régime des *tons voisins* (1) ; il lui fait rendre

1. Les solfèges nomment ainsi les tons qui, de même mode, ne diffèrent l'un de l'autre que par un signe

tout ce que l'artifice du *changement de mode*, habilement exploité, et les enharmonies lui permettent de produire; mais en cela il dépasse à peine Haydn et Mozart. Il *élargit* plus souvent voilà tout.

— « Mais... les duretés, risquait Guiraud? les altérations ? le chromatisme ? est-ce donc de l'art classique? »

Et Claude de riposter : « J'appelle classique tout maître musicien qui croit à un seul « majeur » et à un seul « mineur » diatoniques, à l'exclusion de toute autre gamme, qui, dans l'enchaînement harmonique, *résout* les accords réputés dissonants suivant de prétendues nécessités, lesquelles sont convention pure; qui s'enferme dans le régime des *tons voisins;* qui asservit sa sensibilité à des formules impératives. Il y a certes, entre les classiques, des différences de style, correspondant à des différences de nature; mais aussi un fonds commun qui les apparente. Dire de Schumann qu'il est « romantique » n'exprime rien du tout; item de Berlioz ou de Liszt. Ils construisent à leur manière, — et encore! — avec les anciens matériaux. Ils expriment plus librement leurs émotions que les maîtres de la sonate et de la symphonie à deux thèmes et ils mettent en vedette leur personnage; si c'est cela du romantisme, je veux bien. Mais moi, j'entends toujours

---

(*dièse au bémol*) à l'armure, ou qui, de modes différents, (majeur et mineur), ont même armure.

la même « musique » (1). Les soi-disant romantiques sont encore des classiques; et Wagner l'est *plus* qu'eux. Des duretés dans sa langue? Je n'en perçois pas. Des altérations? Est-ce qu'il les a inventées? Du chromatisme? Il n'use pas même de celui que la gamme à douze demi-tons du clavier peut fournir et qui reste à exploiter. Il demeure inféodé au majeur et au mineur diatoniques. Il n'en sort pas... »

— « Mais ces actes sans coupures, cette continuité dramatique, ce mépris des repos, des arrêts, des scènes distinctes, est-ce du *don Juan ?* »

— « Ça n'en est pas l'envers! » répondait Debussy qui, exagérant tant soit peu les ressemblances, ajoutait : « C'en est la suite. Si Mozart avait eu l'idée, qui ne lui est jamais venue, de renoncer aux airs détachés et de construire un acte d'un seul tenant, il n'aurait pas pour autant créé un art nouveau : il eût seulement re-

1. Cette interprétation du classicisme, qui a sa part de vérité, mais qui est beaucoup trop étroite (v. plus loin, p. 67 et 94), est, à cette époque de la vie de Debussy, un simple moyen de discussion et qui ne prétend pas à l'absolu. Fidèlement rapportée ici, elle ne doit pas, pour le lecteur, prendre une valeur doctrinaire à laquelle son auteur lui-même n'eût pas attribué grand crédit. Cette même année, Bourgault-Ducoudray, dans ses leçons au Conservatoire, avait traité du Romantisme dans la musique et dans les lettres. L'année précédente, il avait rappelé les dissertations de J.-J. Rousseau sur la mélodie, le récitatif, l'expression dramatique. Mais Debussy n'assista à aucune de ces leçons; et certaines rencontres entre ses idées, sa manière et les théories de Rousseau (v. plus loin, p. 123) sont toutes fortuites.

noncé à une convention, de pure forme, et en y renonçant, il eût parlé la même langue. La seule différence que je mette à l'actif de Wagner, c'est qu'il renonce aux sempiternelles cadences parfaites de l'art classique et surtout à l'odieuse « quarte et sixte » qui les introduit. Ce n'est pas non plus parce que Wagner s'éloigne de la *période carrée*, chère à Mozart et aux autres anciens, qu'il crée du neuf. Il *développe* comme eux. Les « motifs » qui signifient « des gens ou des choses » sont les thèmes nourriciers de la symphonie accompagnatrice et il nous sert, à l'occasion, des développements à la manière de Bach ou plus souvent à celle de Beethoven; faites abstraction de la voix, dans *Tristan* ou dans les *Maîtres Chanteurs;* écoutez l'orchestre et dites si cette musique-ci n'est pas la suite et le grossissement de celle-là! »

— « Du moins Wagner traite-t-il la voix à sa manière, qui n'est pas celle de Mozart! »

— « C'est ici en effet qu'est la différence, presque extérieure à la musique. Et c'est ici la nouveauté : Wagner tend à se rapprocher de la parole parlée ; ou plutôt il prétend s'en rapprocher, tout en traitant les voix très « vocalement ». Il a une façon de déclamer qui n'est ni le *récitatif à l'italienne* ni *l'air lyrique.* Il surajoute les paroles à une symphonie continue, tout en subordonnant cette symphonie aux paroles. Pas assez toutefois. Ses œuvres ne réalisent qu'en partie les principes, qu'il a déclarés, de cette subordination nécessaire. Il

manque d'audace, pour les appliquer. Il a trop de précision et de minutie; il ne laisse place à aucun sous-entendu. C'est très émouvant, mais c'est très compact (1)... Et ça chante trop souvent. Il faut « chanter » seulement par endroits. »

— « D'où il suit que vous êtes un « wagnérien »... libéral! »

— « Je ne suis pas tenté d'imiter ce que j'admire dans Wagner. Je conçois une forme dramatique autre : la musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer; la musique est faite pour l'inexprimable; je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât; que toujours elle fût discrète personne. »

— « Quel poète pourra vous fournir un « poème »?

— « Celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien; qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu; qui ne m'imposera pas, despotiquement, la « scène à faire » et me laissera libre, ici ou là, d'avoir plus d'art que lui, et de parachever son ouvrage. Mais qu'il n'ait crainte! Je ne suivrai

1. Debussy, en 1889, n'avait entendu de la Tétralogie que des fragments. L'abus du « leitmotiv », contre lequel il devait plus tard s'insurger, ne lui était pas encore apparu clairement. On sait avec quelle véhémence il exprima plus tard son aversion pour l'art wagnérien, bien qu'il ait dans Pelléas, comme on le verra, usé largement des motifs attachés « aux gens ou aux choses ».

pas les errements du théâtre lyrique, où la musique prédomine insolemment; où la poésie est reléguée et passe au second plan, étouffée par l'habillage musical, trop lourd. Au théâtre de musique, on chante *trop*. Il faudrait *chanter* quand cela en vaut la peine et réserver les accents pathétiques. Il doit y avoir des différences dans l'énergie de l'expression. Il est nécessaire par endroits de peindre en camaïeu et de se contenter d'une grisaille... Rien ne doit ralentir la marche du drame : tout développement musical que les mots n'appellent pas est une faute. Sans compter qu'un développement musical tant soit peu prolongé est incapable de s'assortir à la mobilité des mots...

« ... Je rêve de poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants; qui me fournissent des scènes mobiles, diverses par les lieux et le caractère; où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort » (octobre 1889).

Ernest Guiraud écoutait Claude Debussy non sans émoi, mais avec complaisance. La *Damoiselle Elue* lui était devenue sympathique, bien qu'il n'y pût guère retrouver les traces de son enseignement, — si ce n'est dans l'orchestration délicate, aérienne, à laquelle, dans ses leçons, Guiraud donnait la préférence, quitte à ne pas se conformer toujours, dans ses ouvrages dramatiques, à l'écriture instrumentale qu'il préconisait. Les jugements de son élève sur l'art de Wagner, qui semblait alors à Guiraud,

à Delibes et *a fortiori* au directeur A. Thomas, le destructeur de toute tradition, l'émoustillaient sans le convaincre entièrement et troublaient sa placidité. Massenet, plus pénétrant, et à qui Ernest Guiraud répétait un jour les dires de Debussy, répondit avec bonhomie : « Ce n'est pas si bête!... » Car Massenet, que Wagner effarouchait peu et ne scandalisait pas du tout, avait exploité tout de suite, avec une adresse à la française, quelques-uns des procédés wagnériens. Mais il restait peu sensible aux séductions de la *Damoiselle Elue* et à l'esthétique qu'elle pronostiquait. Le « père Franck » admirait Wagner, goûtait la *Damoiselle Elue*, et se montrait, en dépit d'un fugitif démêlé avec Claude Debussy, aussi sympathique à ses premiers essais que Ch. Gounod lui-même : dans la discussion qui s'ouvrit pour l'attribution du 1er Grand Prix de Rome, en 1884, l'auteur de *Faust* avait affirmé sa confiance dans l'avenir de l'élève et déclaré que sa cantate offrait l'étoffe d'un musicien. Plus tard, il tenta de défendre *le Printemps*, envoyé par le pensionnaire de la villa Médicis, mais il n'eut pas le courage, — ou la clairvoyance — d'insister, lorsque ses collègues de l'Institut refusèrent d'agréer cette suite symphonique.



Laloy a raconté comment Claude Debussy apprit à connaître, à son retour de Rome, le *Boris Godounow* de Moussorgski. A la même

époque Edouard Bailly, établi libraire éditeur, à la Chaussée d'Antin, dans là boutique où fut le siège de la *Revue Indépendante* d'Edouard Dujardin, introduisit le jeune musicien dans le cénacle des auteurs édités par la maison : Viélé-Griffin, Pierre Louys, André Gide, de Regnier, Claudel. Il s'y montrait réservé, silencieux, — silencieux autant que Claudel, — et s'instruisait en cette compagnie. Ainsi fut-il amené à fréquenter chez Stéphane Mallarmé, hôte affable des poètes, des prosateurs cités, et aussi de peintres tels que Whistler. Le fruit de ces contacts avec une élite humaniste apparut dans quelques pièces de poésie que plus tard Debussy apporta à Viélé-Griffin pour *les Entretiens politiques et littéraires* : les lacunes, — dont le « Grand Prix de Rome » avait eu conscience, — et qui entachaient son éducation première, avaient été en partie comblées pendant le séjour à la villa Médicis. Elles étaient désormais réparées et ne devaient plus entraver son développement définitif.

Cette double influence musicale et littéraire ne s'exerça pas, tyrannique, sur lui : il arriva seulement que, comme si elle eût été préétablie, elle élargit les vues du jeune musicien et acheva d'affiner sa sensibilité si personnelle. Mais plus encore que l'art de Moussorgski, la préciosité de Mallarmé et de Verlaine lui donna le goût d'un langage adéquat, que son instinct préserva des outrances. Aiguillonné par une nécessité que l'ambiance lui rendait impérieuse,

il paracheva son éducation littéraire dans ces années fécondes où les *Ariettes oubliées*, les *Cinq Poèmes de Baudelaire*, les *Chansons de Bilitis*, les *Nocturnes*, le *Quatuor*, le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* témoignaient de la sûreté déjà acquise et faisaient présager la création de *Pelléas*.

Debussy fut-il, de propos délibéré, « impressionniste » puis « symboliste »? Jamais il n'a ratiociné sur l'art qui se dit l'un ou l'autre. S'il a fréquenté chez les hauts patrons de ces chapelles c'est moins pour s'y instruire que pour y retrouver, épanouies, ses aspirations vagues et anciennes. Il y avait longtemps qu'il faisait de l'*impressionisme* sans le savoir! Un jour d'hiver, en 1883, Guiraud, étant en retard, suivant son habitude, Debussy se livra sur « l'Erard » de la classe, au roulement des omnibus qui descendaient le faubourg Poissonnière, à une longue et singulière improvisation : sorte de gémissements chromatiques auxquels ses camarades et quelques attardés des autres classes prêtaient une oreille gouailleuse : « Foule ahurie! s'écria-t-il. Etes-vous incapables d'entendre des accords sans réclamer leur état civil et leur feuille de route? D'où viennent-ils? Où vont-ils? Avez-vous besoin de le savoir? Ecoutez : ça suffit! Si vous n'y entendez goutte, allez dire à M. le Directeur que je gâche vos oreilles... » Par de tels discours, Claude Debussy s'était fait la réputation d'un excentrique ; pis que cela : d'un propagateur inquiétant. L'aus-

tère Emile Réty, secrétaire de la maison, lui frottait les oreilles et s'étonnait que Guiraud pût concevoir pour un tel élève quelque estime. « Ainsi, dit-il un jour à Claude, pris en flagrant délit de lèse-Bazin, vous prétendez que les accords dissonants n'ont pas à se résoudre en consonances ? Quelle est donc votre règle ? » — « Mon plaisir ! » — « Quel plaisir peut-on prendre à des dissonances ? » — « Dissonances aujourd'hui, consonances demain ! » Réty rompit l'entretien, pâle d'indignation (1). Lorsque *Pelléas* vit le jour, l'ancien secrétaire général, retraité, résuma en un mot, qui d'ailleurs flatta Debussy l'impression que l'œuvre lui avait fait ressentir : « C'est du Claude Monet ! » déclara-t-il.

On pourrait, de cette boutade, tirer plus de choses et de meilleures que Réty n'a cru y mettre : Claude Monet, comme Claude Debussy, ont fondé leur talent sur une sévère discipline. L'un et l'autre ont appris le *métier* et ont cherché la précision. Et lorsqu'ils se sont mis à noyer leurs

---

1. Que le lecteur veuille bien ne pas voir dans la relation de cet incident menu, une intention railleuse à l'endroit d'Emile Réty, homme éminent par la culture et par le caractère, fonctionnaire d'une haute conscience, et qui partageait alors avec des musiciens plus qualifiés que lui, certaines préventions vieillotes Emile Réty a été durant de longues années le chef excellent de la maison : A. Thomas somnolait avec dignité dans les salons fanés de la rue Bergère, laissant à son secrétaire général le soin de la gouverner. Bien lui en prit : Réty était un maître homme.

contours, l'un sous des irradiations lumineuses, l'autre sous des harmonies flottantes, ils n'ont rien répudié de leurs acquêts anciens : ils les ont seulement enveloppés de mystère. A qui sait voir et entendre, la forme, chez ces deux artistes, reste ferme et pure. Ni l'un ni l'autre n'ont brisé avec la tradition des maîtres du « dessin ».

Et l'on ne saurait trop insister, dans une étude ayant pour objet *Pelléas*, sur la variété et la richesse des facteurs qui ont préparé l'œuvre. Debussy d'abord a cultivé ses dons naturels ; des études robustes, complètes, l'ont armé. Plus tard, à Rome et au retour, la nécessité d'une culture générale lui est apparue : les circonstances lui ont fourni les aliments mêmes que ses appétits instinctifs souhaitaient. L'enfant qui s'extasiait à écouter les accords nés sous ses doigts et qui les goûtait pour eux-mêmes, devait apprendre, au contact des œuvres et par ses entretiens avec des artistes de divers ordres, comment appliquer ses trouvailles à la traduction de sa pensée. On voit, dans sa jeunesse, tout converger vers l'œuvre qui en résume l'effort. *Pelléas* est à la fois le triomphe d'une sensibilité consciente qui se cultive avec méthode, et l'aboutissant de longues et patientes recherches, éclairées par de favorables concours : le cénacle Mallarmé était précisément celui qui pouvait le plus et le mieux répondre aux lointaines aspirations de Claude Debussy.

*
* *

A fréquenter les littérateurs, nommés plus haut, appartenant à cette riche génération qui compte aussi Barrès, Samain, Moréas, Valéry, Maeterlinck, et qui est, par la diversité des talents, capable de tout entreprendre et de tout exprimer, Claude Debussy n'acquit pas seulement une plus large culture; il trouva dans ses amis du monde des lettres les annonciateurs de son art et les hérauts de *Pelléas*. Ceux-là mêmes qu'il charmait en leur offrant, détachées, les pages du drame élu par lui et dans lequel s'incarnait toute la « poétique » qu'il s'était forgée, ces auditeurs privilégiés divulguaient leur étonnement et contaient leur plaisir. Peu à peu allait grandissant, et colporté par une élite, le bruit qu'une œuvre grosse d'inédit était en gestation et promettait d'étonner le monde musical. A l'apparition de chacun des ouvrages déjà énumérés et qui, pendant la préparation de *Pelléas*, jalonnaient la route de l'auteur, l'attente du drame annoncé se faisait plus vive, et déjà ricanaient quelques confrères et quelques critiques. Une opinion s'était formée; les partisans étaient résolus; les dévouements étaient prêts. Il s'était trouvé, dès 1893, un musicien pour découvrir la partition naissante. Il se trouva, en 1901, un directeur de théâtre qui, sollicité par ce musicien, s'émerveilla de *Pelléas* achevé et résolut de le produire; — et aussi des artistes qui, à l'appel de

ce musicien et de ce directeur entreprirent avec allégresse et bientôt avec passion le rude labeur de la mise au jour et incarnèrent, avec une sorte de piété, les personnages. Ces concours enthousiastes étaient, au dernier moment surtout, devenus nécessaires : des difficultés avaient surgi qui paraissaient insurmontables. On en jugera tout à l'heure.

C'est par Hartmann, et chez Hartmann qu'André Messager connut Claude Debussy, que l'exécution de la *Damoiselle Élue* à la Société Nationale (avril 1893) venait de signaler aux artistes de libre jugement. Messager avait été charmé par le caractère de cette musique, antérieure par la composition (1887) à l'*Après-midi d'un Faune* (1894), et l'auteur lui avait paru digne d'être mis en vedette. Dans une série de concerts qu'il dirigea au Vaudeville, Messager s'empressa de donner, après la Nationale, en décembre 1894, la deuxième exécution de cette pièce, qui avait provoqué des rumeurs, et il eut la satisfaction de la faire bisser par le public.

Claude Debussy, reconnaissant de cette sympathie active, exposa ses desseins au confrère qui se montrait si promptement apte à les comprendre et il emmena Messager chez lui. Là, rue Cardinet, il lui fit entendre, à une première visite, le dernier acte du drame et la lettre de Pelléas, du second. L'ouvrage était loin d'être achevé : mais le musicien ne le traitait point de A à Z. Selon les préférences de sa fantaisiste inspiration, il esquissait et même achevait, — quitte

à les remanier plus tard, — les scènes les plus distantes les unes des autres.

D'une voix bourdonnante, caverneuse, mais étrangement chaude, Debussy livra à Messager, successivement, et sans ordre logique, toutes les parties de son ouvrage. Dans les premiers contacts, la surprise de l'auditeur avait été grande, mais l'émotion n'avait pas été moindre. En art il importe peu que, tout d'abord, on ne voie, on n'entende pas avec clarté, pourvu que l'on soit attiré par une œuvre. Et c'est le propre des œuvres singulières de ne pas se livrer aisément. Mais André Messager était « pris ». A chaque audition fragmentaire, il entrait plus avant dans la certitude que *Pelléas* était un fait nouveau et magnifique; la manière de l'auteur lui devenait familière, les particularités et les hardiesses de sa langue lui apparaissaient simples, et merveilleusement aptes à traduire une pensée à la fois claire et subtile.

De là à vouloir faire vivre à la scène une musique que Claude Debussy lui-même appréhendait d'y porter, il n'y avait, pour un ami généreux, qu'un pas à franchir : Messager demanda à Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique d'entendre la partition. Celui-ci, frappé de surprise à son tour, mais tout de suite ému, devina l'intérêt de l'ouvrage. Mais comment le « monter »? La question se posa de représentations spéciales, qui eussent pris plutôt des allures de concert, et qui, destinées à une clientèle d'auditeurs déjà éduqués par Colonne et

par Lamoureux, ne fussent pas exposées à des résistances ni à des cabales.

Bientôt il fut décidé qu'on risquerait l'enjeu et que l'on courrait tous les risques. André Messager réunit chez lui les artistes qu'Albert Carré avait choisis et Debussy leur « chanta » l'ouvrage. Ils furent secoués par cette voix grave, persuasive, qui ne laissait rien d'indécis, et, avec des inflexions sourdes, trouvait moyen de tout dire. Ils se passionnèrent pour l'ouvrage et en entreprirent l'étude avec une ardeur que rarement partition suscita.

Les répétitions d'orchestre commencèrent. Le « matériel » avait été copié par un ami plus dévoué que compétent et les fautes fourmillaient. Que l'on juge de ce que purent être les premières lectures des musiciens instrumentistes sur leurs « parties » ! Cette tonalité « à 24 demi-tons », d'un aspect insolite, rendue indéchiffrable, à chaque pas, de par les bévues du scribe, soumettait à une rude épreuve la patience des interprètes. Le pire est que l'auteur, sur qui pleuvaient les questions : « Est-ce un dièse, par ici, un bémol, par là...? » répondait parfois : « Je n'en sais trop rien! »

Mais une fureur sacrée s'était emparée d'une bonne moitié des musiciens, que les harmonies et les colorations de cette langue enchantaient. Tant pis pour les réfractaires! Aux sceptiques et aux opposants on imposait la corvée. Et c'est avec acharnement, avec énervement aussi, que se déroulaient les répétitions, nombreuses, mul-

tipliées, que nécessitait la préparation de l'ouvrage. Tout cela se passait à l'Opéra-Comique, dans le petit théâtre d'en haut, réservé aux études.

Peu à peu tout s'éclaircit. Le chef d'orchestre débrouillait l'écheveau des dissonances; la simplicité de l'expression apparaissait et, réagissant sur le langage orchestral, le rendait compréhensible à tous. Les instrumentistes rivalisaient de zèle avec les chanteurs, et l'on aura une idée de leurs dispositions d'esprit, par la déclaration que fit l'un d'eux, Potier, l'excellent copiste, alors trombone, à André Messager : « Nous n'avons pas grand'chose à faire aux cuivres dans cette partition-là. Mais ce que nous avons à dire est fameux! Quand Arkel chante : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes », je ne sais pas quelle impression vous éprouvez à votre pupitre, mais au nôtre, c'est rudement beau! »

Après la première représentation, André Messager dut partir à Londres où il était engagé, à Covent-Garden. Il fut remplacé par H. Busser, qui avait pris part, comme chef des chœurs, aux travaux de préparation et s'était initié à l'ouvrage, avec la plus vive sympathie.

Le départ d'André Messager provoqua une correspondance dont quelques extraits seront ici précieux. Debussy écrit le 9 mai 1902, après la quatrième représentation : « L'impression est vague et fuligineuse; on ne sait pas ce qui va arriver... » Et, revenant sur le passé, le musi-

cien exprime au chef qui a donné la vie à l'œuvre, les sentiments dont il a le cœur plein : « Vous avez su éveiller la voix sonore de Pelléas avec une délicatesse tendre qu'il ne faudra plus chercher à retrouver ; car il est certain que le rythme intérieur de toute musique dépend de celui qui l'évoque, comme tout mot dépend de la bouche qui le prononce. Ainsi telle impression de Pelléas se doublait de ce que votre émotion personnelle en avait pressenti et lui donnait par cela même de merveilleuse mise en place. C'est sûrement quelque chose d'introuvable. Vous le savez aussi bien que moi. »

Il importe de dire que le successeur de Messager au pupitre mit toute sa conscience et tous ses soins à conserver, dans l'interprétation, la « manière » du créateur et que Debussy sut apprécier le parfait dévouement d'Henri Busser.



Pour comprendre le sens de certaines lettres il faut savoir que la recette, pour la première représentation, avait été seulement de 1.131 fr. La seconde, sans abonnement, avait atteint près de 4.000 francs. Les soirées d'abonnement du 3 mai (3e) et du 8 mai (4e) avaient rapporté 5.981 francs et 7.364 francs. Malgré cette progression constante, on a vu plus haut Debussy inquiet le lendemain de la quatrième. Il se montra optimiste le 21 mai : « C'était hier la septième de Pelléas : on a refusé du monde. Expliquez ça comme vous pourrez! » Dans les

premiers jours de juin : « Nous avons fait 7.400 francs vendredi dernier (11e représentation, sans abonnement). Aussi vous ne pouvez vous imaginer le respect qu'on a pour moi! » Mais une représentation ayant dû être omise, autour de la Pentecôte, le pessimisme pointe sous la plume du musicien : « Il fallait peut-être que je subisse le contre-coup de tant d'émotions diverses, par une crise de découragement. Je l'ai eue avec toutes ses conséquences. La représentation de samedi dernier (celle du 11 juin, sans doute) n'a pas très bien marché. Un tas de petits faits ridicules ont contribué à cela. Et je ne puis être responsable des incidents ironiques qu'emploie parfois le hasard. Nous recommençons demain jeudi, à moins de tuiles inattendues. Vous savez que je suis incapable de démonstrations extérieures et de « montage de coup » pour ranimer les courages abattus ».

La représentation qui suivit (13e) fut un grand réconfort : elle atteignit 7.800 francs, et cette recette ne fut dépassée que trois ans plus tard.

Les sentiments exprimés dans la précédente lettre sont conformes à une intime vérité : Claude Debussy n'a rien demandé au « battage ». Sur le terrain de l'art il était réservé, scrupuleux et timide. La gloire lui est venue sans qu'il la cherchât, sans même qu'il y crût; — loin qu'il en eût forcé les faveurs. Peu à peu s'agrandit le cercle des artistes et des amateurs que sa musique subjuguait. Les propagateurs de

son art se recrutaient, spontanément, dans une élite.



Il faut quelque peu revenir en arrière, afin de préciser l'action personnelle du second parrain de *Pelléas*, dans cette périlleuse et magnifique aventure. C'est en 1901 qu'André Messager, alors directeur de la musique à l'Opéra-Comique, et qui déjà avait offert à Albert Carré la *Louise* de Charpentier, convia le directeur de l'Opéra-Comique à une intime audition de *Pelléas*, au logis de l'auteur. Debussy habitait alors dans un cinquième étage de la rue Washington. Je laisse la parole à Albert Carré : « L'œuvre n'était pas terminée. J'en écoutai des fragments et, si je ne compris pas tout, je fus frappé de la nouveauté, de l'originalité de ce langage propre à Debussy, et que, depuis vingt ans, d'autres s'essayent en vain à imiter. Je reçus l'ouvrage, séance tenante, et pressai le musicien de l'achever. C'est pour avoir le temps de changer les décors, d'un tableau à l'autre, que je lui demandai de composer des entr'actes musicaux. Je m'en applaudis : ce sont des chefs-d'œuvre dans un chef-d'œuvre. Dès que la partition fut mise au point je commandai, afin de gagner du temps, les décors à deux peintres différents : Jusseaume et Ronsin. Jusseaume peignit la Forêt du 1er tableau, le Parc avec la Fontaine, la Chambre de Golaud. Ronsin fit la Galerie, la Terrasse, la Tour, la Grotte. Bianchini dessina les costumes.

Les décorateurs mirent à réaliser leur ouvrage autant de zèle et de talent que les artistes du chant à qui je confiai les rôles : Périer incarnait *Pelléas;* Dufrane, *Golaud;* Vieuille, *Arkel;* Viguié, *le Médecin ;* Mlle Garden, *Mélisande ;* Mlle Gerville-Réache, *Geneviève.* Le rôle du petit *Yniold* fut chanté, à la création, par un garçonnet nommé Blondin. [Il fut repris, à la saison suivante, par une femme, Mlle Dumesnil.] Les études musicales furent poursuivies par Landry, sous la direction de Messager. »

Dans les premiers mois de 1902, un conflit s'était élevé entre le musicien et le poète et il sembla, au moment où tant d'efforts, si désintéressés, allaient aboutir, que les pires disgrâces dussent menacer la partition. La querelle, assez embrouillée et complexe, envenimée d'ailleurs par ces charitables insinuations qui circulent autour d'une œuvre dont certains redoutent le succès, menaçait de tout paralyser. Elle n'est plus que de l'histoire, s'étant plus tard aplanie. Mais que l'on juge du désarroi que put causer la lettre ouverte, adressée par Maurice Maeterlinck au directeur du *Figaro,* en avril 1902, et que les *Annales du Théâtre et de la Musique* [Stoulig, 28e année] ont conservée : « La direction de l'Opéra-Comique annonce la représentation prochaine de *Pelléas et Mélisande.* Cette représentation aura lieu malgré moi... On verra combien le texte adopté par l'Opéra-Comique diffère du texte authentique. En un mot, le Pelléas en question est une pièce qui

m'est devenue étrangère, presque ennemie; et, dépouillé de tout contrôle sur mon œuvre, j'en suis réduit à souhaiter que sa chute soit prompte et retentissante. »

Il fallut l'obstination courageuse d'Albert Carré pour que l'ouvrage, désavoué par le poète, affrontât les risques de la rampe. « La répétition générale, écrit Albert Carré, avait été très houleuse. Le public de la Première, par esprit d'imitation, fit entendre quelques protestations. Les représentations suivantes furent plus calmes, mais les recettes étaient médiocres. Cependant je persistai, encouragé par le petit public des galeries supérieures, chaque soir plus compact et plus ardent. C'est la 4e galerie qui a imposé aux snobs l'œuvre de Claude Debussy, que bien peu de gens, et des plus intelligents, n'avaient pas comprise au début. »

Une exécution vocale et orchestrale parfaite, des décors incomparables avaient concouru au succès. Jamais plus bel ensemble ne fut réalisé au théâtre. Claude Debussy a eu cette bonne fortune, et rare, de rencontrer un chef d'orchestre (1) capable d'entrer profondément dans sa

1. C'est que ce chef d'orchestre se doublait d'un musicien accompli : André Messager est un maître de l'Opéra-Comique. Ses œuvres délicates, riches de joie et, quand il le faut, de sensibilité, parées d'une svelte instrumentation où rien d'inutile n'alourdit le discours, traversent, sans que leur faveur dépérisse, les fluctuations de la mode. La distinction, la discrétion de ces ouvrages, leur agrément, leur charme, tiennent à un ensemble de qualités et de vertus françaises. Comme Gabriel Fauré, André Messager a frayé sa route au temps où Berlioz

pensée et de s'accommoder, dans les moindres détails, aux exigences de sa sensibilité; de livrer son œuvre à un directeur de théâtre qui, l'appréciant à sa valeur, a tout fait pour la mettre en lumière. Pour un artiste novateur ce double concours est sans prix. On ne peut s'étonner que la partition, dédiée à la mémoire de Georges Hartmann, soit dédiée aussi, « en témoignage de profonde affection » à André Messager; et que l'exemplaire offert par l'auteur au directeur de l'Opéra-Comique, exprime cet hommage : « A Monsieur A. Carré, et plus encore à l'artiste qui sut créer l'atmosphère de rêve, inoubliable, sans laquelle *Pelléas et Mélisande*

Gounod, Massenet, Wagner, Franck, par l'ascendant de leur gloire ou de leurs succès, exerçaient leur emprise sur les compositeurs et, leur suggérant des chemins fort divers, les tiraillaient dans tous les sens. L'auteur de *la Basoche*, de *Madame Chrysanthème*, de *Véronique*, de *Fortunio*, de *Monsieur Beaucaire*,... ne s'est point laissé détourner de son chemin; il ne s'est jamais guindé vers un lyrisme pompeux. « Avoir osé n'être que tendre, exquis, spirituel, n'exprimer que la galanterie des passions, avoir osé sourire alors que chacun s'apprête à pleurer, c'est là une audace bien curieuse pour ce temps ! » Cet hommage rendu par Fauré à Messager marque aussi les raisons que celui-ci put avoir de pénétrer, dès les premiers contacts, l'art spontané de Claude Debussy. Artiste libre, formé par de robustes études, capable de suivre, sans inquiétudes vaines, la voie souriante où sa nature l'avait engagé, André Messager, autrement orienté que l'auteur de *Pelléas*, n'était pas moins affranchi de toute servitude : il pouvait donc sympathiser aux audaces d'un jeune musicien. Mais il a été plus loin, et il a passé de l'admiration à l'entr'aide : d'un élan généreux, il a offert sa médiation et son assistance au confrère dont il devinait la valeur, et c'est là une action dont les annales de la musique ne se sont pas fréquemment enrichies.

n'auraient pu vivre. Claude Debussy. Mai 1902. »

L'opinion de la critique. — Le réveil qui guette un auteur, acclamé, en fin de soirée, lorsque les journaux, le lendemain, lui apportent les présents de la critique, n'est pas exempt de déplaisir. Les juges qui prononcent sur son œuvre des arrêts et qui, à propos de son œuvre, dogmatisent, sont des « confrères », musiciens professionnels, armés d'une plume, — ou des « critiques », journalistes qui, quelquefois, se recommandent par une compétence réelle ; plus souvent... Si l'on excepte les comptes rendus de certaines revues et les feuilletons musicaux, à jour fixe, de quelques quotidiens, le jugement doit être rédigé séance tenante, porté à l'imprimerie à minuit, répandu le matin. Ces magistrats, il est vrai, ont eu en main, auparavant, la réduction *piano et chant* qui leur a permis de prendre contact avec l'œuvre; mais ce n'est guère là qu'une pièce à conviction. Seule une exécution en scène, avec orchestre, peut édifier un auditeur, si averti qu'il soit, sur les mérites d'une partition non encore produite. Le malheur est qu'*une* exécution ne saurait suffire; qu'on ne peut exiger du juge le plus perspicace, l'intelligence d'un ensemble aussi complexe; surtout s'il est créé par un artiste peu enclin aux redites.

Il semblerait que le rôle du chroniqueur, facilité par une sympathie attentive, dût se borner à un récit et prendre à tâche d'aider l'auteur à

se faire entendre plus aisément, aux représentations suivantes. Il est rare pourtant que le critique consente à cette sorte de collaboration : il veut affirmer tout de suite, apparaître fixé sur le mérite de l'ouvrage et prophétiser son destin.

Le malheur est que les plus autorisés, en apparence, parmi ces arbitres, — autrement dit les musiciens producteurs qui se mêlent de « critique », — soient les plus empêchés, de par leur valeur propre, d'entrer dans la pensée d'un autre artiste, d'abdiquer leur nature pour aborder la sienne, d'oublier leurs préférences propres et leur coutumière technique pour apprécier l'œuvre de leur émule, pour la comprendre sur l'heure et, pour ainsi dire, sur commande. A quelles erreurs, de la meilleure foi du monde ne sont-ils pas exposés? [Je n'envisage pas un instant l'hypothèse de la jalousie professionnelle, qui engendrerait un dénigrement systématique.]

Berlioz a avoué ses erreurs de journaliste dans un bel élan de sincérité et comme si un remords lui dictait cet aveu! « Estimez-vous qu'il soit fort honnête à un militant de présenter au public l'ouvrage d'un confrère? Il se peut qu'il n'y entende goutte et que l'ouvrage soit bon. J'ai des haines vigoureuses contre certaines musiques qui ne s'en portent pas plus mal, et j'ai révisé déjà plusieurs procès où je fus piètre arbitre (1)... »

---

1. Lire une précieuse lettre adressée par lui à A. Marmontel père, insérée au *Correspondant* du 25 janvier 1920.

Le « critique » accompli serait donc, non un musicien « militant », mais un humaniste doté d'une oreille sensible, muni des connaissances techniques indispensables, consciencieux, libre et désintéressé : capable d'admiration, il serait assez généreux pour préférer la louange, lorsqu'elle s'impose à sa plume, au mot d'esprit ou aux comparaisons qui amoindrissent un ouvrage et en entravent l'essor.

Claude Debussy a eu l'heur, presque paradoxal, d'être compris par des « confrères ». Tout orientés qu'ils fussent vers une esthétique autre, ils ont aimé son art. Ils l'ont défendu avec zèle. On a rappelé plus haut le rôle essentiel d'André Messager, dans la mise en œuvre. Et l'on regrette de ne pouvoir insérer ici toute l'étude qu'un camarade d'école, devenu lui-même un maître, a consacrée à *Pelléas*. C'est une joie de trouver, exprimée en clair, une admiration si hautement motivée; et c'est par l'opinion de Paul Dukas qu'il convient d'ouvrir la série des *coupures* extraites des journaux de mai 1902 :

« La nouveauté du résultat devait être un motif d'étonnement pour les juges les mieux exercés; beaucoup d'entre eux crurent devoir rapporter au poète toute son efficacité en déclarant qu'il n'y avait point là de musique, alors qu'au contraire il n'y a que de la musique, mais musique si naturellement incorporée à l'action, si naturellement jaillie de la situation, du décor et du langage, une musique si rapprochée de la mu-

sique incluse sous les mots que, dans l'impression totale produite par cette transfusion sonore, il devient impossible de la dissocier du texte qu'elle pénètre; au point qu'en dernier lieu elle peut aussi bien apparaître l'œuvre inconsciente du poète que le poème celle du musicien... Certains se sont crus fondés à déclarer qu'il n'y avait là ni rythme, ni mélodie, ni harmonie; d'autres, nulle trace de développement thématique ni même de thèmes musicalement intelligibles... La musique de M. Debussy est au contraire très mélodique, très rythmique et d'une conception aussi neuve que hardie. Seulement, cette mélodie, cette rythmique, cette harmonie ne sont pas celles que l'imitation des maîtres a déjà fait tomber dans le domaine public. Ce sont les siennes, l'harmonie notamment, à propos de laquelle on a crié à la violation perpétuelle des règles, alors qu'elle n'est que la géniale extension de principes. De même l'économie du développement thématique, ordonné à un point de vue non pas seulement musical, mais profondément psychologique et tout nouveau... » Hommage magnifique rendu par un émule et dont la valeur est certaine : la signature en répond. Hommage complet, et qui réfute par des déclarations péremptoires les railleries dogmatiques de quelques dissidents. Pour une fois, un musicien producteur aura possédé les vertus du critique accompli qu'on essayait, plus haut, de définir et qui ne loge pas, d'habitude, sous le même toit que les artistes.

Cette compréhension, immédiate, des tendances et des nouveautés d'une telle partition, si préparée qu'elle fût par l'amitié des poètes dont Claude Debussy était devenu le familier et qui avaient, scène par scène, assisté à la construction de l'œuvre, ne laisse pas d'être un fait rare dans les annales des musiciens novateurs. Rameau, Gluck, Beethoven lui-même, Berlioz, Liszt et Wagner ont suscité d'âpres contradictions. Il semblerait que, en 1902, la « critique » attendît précisément l'ouvrage que l'Opéra-Comique préparait avec un soin passionné. L'emprise de Wagner devenait décidément trop forte, et sa domination despotique; trop nombreux étaient les musiciens français qui se faisaient de « la musique de l'avenir » le portrait même que Richard Wagner en avait tracé. Le pire était que, autrement doués de par la race, ils ne pouvaient poursuivre le même rêve, et que les procédés seuls du maître allemand, non les sources vives de son inspiration, leur devenaient utilisables. De là une série d'œuvres entachées d'imitation, alourdies par système et de plus en plus contraires à nos franchises. La critique sut gré à Claude Debussy d'avoir secoué le joug. Mais il faut observer que l'art de *Pelléas* n'est pas une réaction systématique contre la pensée et la manière wagnérienne. Peut-être, dans son second voyage à Bayreuth, Debussy avait-il éprouvé plus clairement ses motifs de ne pas céder au mirage tentateur. Mais, en prenant conscience de ses propres vertus et en forgeant

les armes de sa liberté, il regimbait aussi bien contre Gluck, Meyerbeer, et Berlioz lui-même, que contre l'auteur de Tristan. Il avait pour ambition de se passer des procédés antérieurs, et même de tout procédé; en quoi il se faisait illusion, car le procédé est inévitable. Il avait surtout le pouvoir de répondre à l'appel de ces voix intérieures qui guident avec sûreté les artistes indépendants et qui les libèrent, non de toute tradition, mais de toute servilité.

Pour une fois aussi la « critique » lui en sut gré. Et elle eut, dans cette adhésion, le mérite de ne pas tenir compte de l'attitude du public aux premières représentations. Au lieu de la légèreté et de la malveillance coutumières et de cette crainte à peine dissimulée d'ordinaire, que l'ouvrage naissant ne s'avisât d'être bon, MM. les journalistes, en majorité, protestèrent, à haute voix, contre les grognements d'un certain nombre d'auditeurs et contre les rires de plusieurs autres. Saint-Saëns fut scandalisé de cette attitude de la presse, qu'il considéra comme une trahison. Et il arriva que, grâce à Henry Bauer, à Gustave Bret, à Gaston Carraud, à André Corneau, à André Hallays, à Pierre Lalo, à Louis Laloy, à Catulle Mendès, à Camille de Sainte-Croix, le succès contesté ne tarda pas à s'affirmer, à s'installer, définitif.

A ces auxiliaires de la première heure, il convient d'ajouter Adolphe Jullien, le héraut de Wagner, qui, tout en marquant ses préférences, ne voulut pas résister au charme de cette mu-

sique si distante de l'art wagnérien, et même V. d'Indy, chef d'une école non moins lointaine. Assez hostile à l'ouvrage le soir de la première représentation, il s'y rallia et le défendit, quelques semaines plus tard. Bientôt Paul Landormy, Jean Marnold, Lionel de la Laurencie devaient confirmer par de pénétrantes analyses les louanges qui avaient acclamé Pelléas. Et la prédiction d'Henri Bauer s'accomplit : « Il existe à Paris, pour de belles œuvres, un public de précurseurs. Aujourd'hui ou demain la partition de Claude Debussy s'imposera » (*Figaro*, 5 mai 1902).

Après avoir signalé que dans ce drame lyrique le poète et le musicien sont merveilleusement unis, Gustave Bret, donnant un bel exemple d'enthousiaste adhésion à une langue d'art qui le surprend et qu'il n'a pas eu encore le temps de pénétrer, écrit ces lignes remarquables : « Cette musique vous gagne, elle vous pénètre par la force d'un art *que j'admire plus que je ne le comprends*. C'est d'un bout à l'autre une déclamation très sobre mais dont on ne perd pas un seul mot ; un orchestre d'une discrétion infinie d'où s'élèvent les sonorités les plus exquises et les plus étranges. Jamais de violences ; jamais d'éclat. Rien que des moyens de parfaite probité. Cette partition considérable s'écoule du commencement à la fin sans provoquer un moment de lassitude, sans paraître un instant monotone, sans que l'on sente une seconde faiblir la pensée. La joie avec laquelle elle fut écrite l'illumine... »

Certes tous les critiques ne s'honorèrent point d'une telle sympathie, et si spontanée, pour une œuvre déconcertante. Quelques-uns ricanèrent, quelques autres allèrent à l'insulte. Claude Debussy ne s'en émut : « De mon long labeur je ne me plains pas », répond-il à Robert de Flers, qui l'interroge sur la gestation et sur l'éclosion de l'ouvrage. « Il m'a valu par-dessus tout une joie, un contentement intime qu'aucune parole, aucun blâme ne saurait atténuer!... » Il est sans intérêt, aujourd'hui, que Pelléas a conquis les faveurs du monde entier, d'interroger les articles pamphlétaires, venimeux, qui parurent çà et là. Mieux vaut glaner encore quelques-uns de ces éloges que les chroniques musicales des premiers jours de mai 1902 n'ont pas marchandés au musicien perturbateur.

De Gaston Carraud : « Tout, dans la partition, semble soumis à la parole : d'un bout à l'autre court, sans autre souci apparent que la vérité, une déclamation d'une fluidité, d'un naturel uniques, plus rapide, plus coulante, plus unie, partie plus intégrante de la musique que la déclamation wagnérienne, et véritablement modelée sur la simplicité de notre douce langue... Les enchaînements harmoniques échappent à l'analyse, et pourtant, à l'audition, ils sont aisés et clairs... Cela a une forme régie, comme doit l'être toute musique, par des lois de symétries : mais ces symétries gardent un mystère; on les subit sans en pouvoir déterminer la forme. »

« Voici une œuvre d'art d'impression neuve », écrivit André Corneau, dès le 1er *mai*, « d'expression subtile et dans laquelle la critique a la joie de ne relever aucune imitation pas plus de Wagner que de Gounod ou de M. Massenet... Nous revendiquons la liberté de nous laisser charmer par la si curieuse, si délicieuse, si poétique musique de M. Debussy » (*Le Matin*).

Dans la *Revue de Paris*, André Hallays fait une belle application de la maxime par laquelle il ouvre son étude : « Il faut admirer le plus souvent que l'on peut ». Et il donne de son admiration les motifs. On ne retiendra ici que son éloge de l'orchestre : « L'orchestre enveloppe la scène d'une nuée sonore et transparente. Le rideau levé, il centuple la beauté des décors dressés sur le théâtre; il les anime; et par un sortilège irrésistible il les remplit pour nous de bruissements, de parfums et de lumières. Le rideau baissé, la symphonie se continue entre les divers tableaux, douce, fluide, presque tâtonnante comme un songe, et nous croirions alors voir passer un rideau de brumes fines, mouvantes, éclairées par un astre pâle et lointain... A aucun moment l'orchestre ne domine les voix. On n'entendit jamais le dialogue avec une pareille netteté dans un drame lyrique, même dans les drames de Richard Wagner où, sans cesse, du fond de l'orchestre, déferlent de grandes vagues sonores, qui submergent la scène... » Et cette conclusion-ci est à retenir : « Si M. Debussy n'est point un musicien clas-

sique, au sens où l'on entend ce mot dans les Conservatoires, il n'en a pas moins le goût, vraiment classique, d'un art concis, sans emphase ni verbiage. Sa musique est brève et pleine. »

Pierre Lalo (*Temps*) a exprimé la spontanéité, qu'il a devinée, de cette musique, étrange et précieuse : « Elle a ce raffinement extrême, et qui cependant ne trahit jamais l'effort, paraît naturel et comme inné à M. Debussy; et à tel point qu'il ne pourrait, semble-t-il, écrire autrement qu'il ne fait... Elle a ce rythme si vif, si fin, comme impondérable, qui l'anime d'une vie ondoyante et frémissante... » Sur la richesse des rythmes et leur fluidité, C. de Sainte-Croix (*Petite République*) observe qu'ils « se renouvellent à chaque détail et suivent, syllabe à syllabe, la mélopée du discours, s'adaptant de la façon la plus souple, par leur diversité continue, à la diversité des mots... »

Ces extraits divers ont pour dates les premiers jours de mai 1902. Au mois d'août et de novembre, Louis Laloy, dans la *Revue Musicale*, présenta des vues générales et après avoir observé que Claude Debussy « a récrit la pièce de Maeterlinck » dans un effacement volontaire de la musique, il ajoute : « Ses transpositions musicales, si fidèles, dépassent en même temps leur objet, suppléent aux imperfections du langage ou du style, éclairent l'ombre des paroles et nous font entendre leurs mystérieux échos... Que l'on ne s'y trompe point : une puissance

d'esprit singulière se révèle en ces constructions d'apparence si aérienne et fragile, que ne soutient aucune ossature; et ce qu'il faut peut-être louer avant tout chez M. Debussy, c'est la qualité d'une pensée libre et spontanée autant que soutenue et suivie... Il a retrouvé en lui, par un de ces efforts d'intuition qui font les chefs-d'œuvre, un peu de la vieille âme de notre race... »

On peut conclure avec Jean Marnold (*Mercure de France*, juin 1902) : « L'œuvre de Cl. Debussy arrive à son heure. Son art eût été impossible, il y a cent ans. Il est la suite logique d'une évolution séculaire ».



On doit estimer heureux le musicien qui, à défaut du consentement unanime, a suscité de tels suffrages. Les nécessaires et incomplètes citations qui précèdent suffisent à montrer l'accord, rarement réalisé, des « professionnels » les plus hautement qualifiés, et des « critiques », au sujet d'un ouvrage sans analogue, qui devait par hypothèse et suivant l'expérience du passé, provoquer plus de résistances que de sympathies. Claude Debussy, il est vrai, a eu la patience d'une longue gestation. Attentif aux moindres nuances, scrupuleux avec amour, dans son désir d'être le parfait truchement des « âmes » créées par le poète, et d'identifier sa musique au drame, il a voulu qu'ils s'exprimassent en dehors de lui, d'eux-mêmes. « Je les ai laissés

chanter en moi. J'ai tâché de les entendre et de les interpréter fidèlement. Voilà tout... » Mais de cette dévotion seuls les plus grands artistes sont capables! L'auteur de *Pelléas et Mélisande*, par sa longue et laborieuse recherche, par la défense qu'il s'était faite de violenter ou de brusquer son rêve, a réalisé l'œuvre adéquate à ses ambitions, et il a mérité, de la part de ses émules et des critiques sans préjugés, une admiration fervente.

Les recettes et les reprises de Pelléas et Mélisande. — Les recettes des quatre premières représentations ont été mentionnées plus haut. Il est remarquable que la 7e (matinée) dépasse 6.000 francs et atteint presque le niveau des deux précédentes où l'apport des abonnements masque les encaissements dus à l'ouvrage. Quatorze représentations eurent lieu en mai et juin 1902. La première et la dixième seules sont déficitaires. L'astérisque signale les soirées d'abonnement. La petite lettre m indique les matinées.

Saison 1902 : (1) 1.131; (2) 3.938,50; (3)* 5.981; (4)* 7.364; (5)* 6.819,50; (6)* 6.517,50; (7)* 6.221; (8)m 6,138,50; (9) 5.807,50; (10)m 3.815,50; (11) 7.395; (12) 5.322,50; (13) 7.798; (14) 6.699,50.

Saison 1902-1903. — M. Réjane succède à M. Périer dans le rôle de *Pelléas;* Mme Passama chante *Geneviève;* Mlle Dumesnil chante *Yniold.* [Il avait été question de remplacer Périer par un travesti, Mme J. Raunay. On y renonça.] Dix

représentations pendant cette saison; on remarquera que, en dehors des soirées d'abonnement et d'une matinée (22e représentation) les recettes sont déficitaires : (15)* 7.007,50; (16)* 6.759,50; (17) 6.331; (18) 4.939,50; (19)* 7.646; (20)* 6.384; (21) 2.261; (22)^{m} 5.709; (23) 4.084; (24) 3.902.

Saison 1903-1904. — Même distribution que l'année précédente. (25) 5.775,50; (26) 5.948,50; (27) 5.497,50; (28) 4.994,50; (29) 6.444,50; (30) 6.313,50; (31)^{m} 6.448; (32)^{m} 5.912; (33)^{m} 5.004; (34) 5.614; (35) 3.762,50; (36) 5.666.

Saison 1904-1905. — Même distribution. Mais A. Messager a quitté l'Opéra-Comique et c'est M. Luigini qui, désormais, dirige Pelléas. (37) 7.429; (38) 5.051; (39) 5.002,50; (40)^{m} 8.154; (41)^{m} 6.858; (42) 4.885. La plus forte recette réalisée jusqu'ici (40) est celle d'une matinée. Les recettes sont meilleures, cette année-là, en matinée que le soir. C'est le public des grands concerts qui vient soutenir la pièce. Elle ne sera pas donnée en 1905-1906.

Saison 1906-1907. — *Pelléas* : Périer; *Golaud* : Ghasne; *le Médecin* : Guillamat; *Geneviève* : Berg. M. Luigini est mort. M. Ruhlmann le remplace. (43)* 9.488,50; (44)^{m} 8.732; (45)^{m} 8.466; (46)* 8.378; (47)* 7.169,50; (48) 6.850; (49)^{m} 7.353,50; (50)^{m} 7.739; (51)^{m} 9.276,50; (52)* 9.103,50; (53)^{m} 5.806; (54)* 9.569,83; (55)* 9.702,33; (56)^{m} 5.853,50; (57) 7.131; (58)* 8.750; (59)* 8.979,85; (60)^{m} 6.723.50. On peut consta-

ter que l'interruption d'une année a été favorable au succès postérieur de l'ouvrage.

Saison 1907-1908. — Mlle M. Teyte remplace Mlle Garden dans le rôle de *Mélisande.* (61) 7.792,50; (62) 6.142; (63) 7.616; (64)^{m} 7.789; (65)^{m} 4.067.

Saison 1908-1909. — (66) 8.424; (67)^{m} 6.838,50; (68)^{m} 5.907; (69)^{m} 5.809; (70)* 9.670; (71)* 8.894; (72)* 9.669,15; (73)* 7.785; (74)* 9.576,50; (75) 4.972; (76)^{m} 4.075; (77)* 7.851,50; (78)* 6.962; (79)^{m} 2.938,50. Les deux dernières matinées, déficitaires, avaient eu lieu le *jeudi*, ce qui était une innovation. La pièce ne fut pas jouée en 1909-1910.

Saison 1910-1911. — *Mélisande :* Mme Marguerite Carré, désormais titulaire du rôle. (80)* 9.711,45; (81)* 9.715,30; (82)* 9.732,65; (83)* 9.726,49; (84)* 9.758,15; (85)^{m} 7.630,50; (86) 8.984,50; (87)* 9.053,80; (88)^{m} 6.399; (89)^{m} 5.440,50.

Saison 1911-1912. — *Le Médecin :* Payan. (90)* 10.100,65; (91)* 8.721; (92)* 9.778,45; (93)^{m} 5.883; (94)* 9.083,65; (95)* 9.982,45; (96)* 9.761,65.

Saison 1912-1913. — *Golaud :* Boulogne. (97)* 10.451. C'est, comme l'année précédente, la première représentation de la saison qui réalise la plus forte recette. (98)* 8.605,75; (99)* 8.624,50. La centième représentation* eut lieu le 25 janvier 1913 et encaissa 9.774,30. (101)* 8.600,90; (102) 9.427,40; (103)^{m} 6.705.

Saison 1913-1914. — Direction Gheusi et Isola

frères (depuis le 1er janvier 1914). *Golaud :* Vanni Marcoux. *Pelléas :* Maguenat. M. Ruhlmann est toujours au pupitre. (104) 8.158; (105) 7.075; è106) 5.545; (107) 6.853,50.

Interruption pendant la guerre.

Saison 1918-1919. — Direction Albert Carré et Isola frères. Tarif augmenté. *Pelléas :* Francell. *Arkel :* Vieuille, puis Azéma, à partir de la 112e. M. André Messager reprend sa place au pupitre. (108) 8.922,50; (109)m 12.130,15; (110)* 13.106,25; (111)* 13.036,95; (112)* 12.838,05; (113)* 13.041, 65; (114) 12.212,75; (115) 11.940,65; (116) 11.281,30; (117)* 11.889,05; (118)* 12.502,70. On peut observer que dorénavant « l'abonnement » majore assez peu les recettes. Pas de représentations en 1919-1920.

Saison 1920-1921. — *Pelléas :* Stroesco. *Geneviève :* Mme Calvet. Au pupitre M. Hasselmans. Le 24 décembre 19.0 l'ouvrage fut donné en gala, à prix doublé. La recette fut de 41.841,20. Aux représentations suivantes, une nouvelle augmentation des tarifs fut appliquée. (120)* 20.144,45; (121) 21.441,80; (122)* 19.925,45; (123)* 19.402,90; (124)* 20.181,75; (125)* 19.558,80; (126) 20.090,95; (127)m 19.315,40; (128)m 16.575,40; (129)m (jeudi) 14.593,55; (130)m (jeudi) 14.011,30. M. Wolff prend la direction de l'orchestre. (131) 18.023; (132) 17.130,50; (133)m 12.415,70; (134) 12.427,80; (135) 14.472,50.

Saison 1921-1922. — *Pelléas :* Stroesco; *Golaud :* Albers ; *Arkel :* Azéma ; *Mélisande :* Mme Marg. Carré; *Geneviève* : Mme Calvet; *Yniold:*

Mlle Bernard. Au pupitre : M. Wolff. (136)* 21.206,15; (137)m (jeudi) 11.401,75; (138)* 20.690,15; (139)* 20.447,70 (140)* 19.604,05; (141)* 20.292; (142)* 20.869,05; (143)m (jeudi) 13.151,89; (144) 9.031,50.

Saison 1922-1923. — *Yniold :* Mlle Roussel. (145)* 21.003,85; (146)* 20.021,15; (147)* 19.986,85; (148)* 19.859; (149)* 20.121,15; (150)m 15.224,30; (151)m 13.880,40; (152) 19.385,20.

Résumé

Le total des recettes, en 152 représentations, a été de 1.517.130 fr. 45. L'auteur de la musique a reçu, comme part de droits : 91.027 fr. 80. Ne sont point compris dans cette somme les billets d'auteur ni les droits d'édition.

Mlle Garden a chanté 60 fois le rôle de *Mélisande;* Mlle Teyte, 19 fois; Mme Marg. Carré, 72 fois; Mme Cesbron-Viseur, en remplacement, 1 fois. Les titulaires du rôle de *Pelléas* ont été : MM. Périer, Rigaux, Maguenat, Francell, Stroesco ; de *Golaud :* MM. Dufrane, Albers, Vanni, Marcoux, Ghasne, Boulogne; d'*Arkel :* MM. Vieuille, Azéma; de *Geneviève* : Mlle Gerville-Réache, Mme Passama; Mlles Brohly, Berg; Mme Calvet; du petit *Yniold* : le jeune Blondin, Mlles Dumesnil, de Poumayrac, Bernard, Carrière, Niny Roussel.

Les chefs d'orchestre ont été : MM. Messager, Büsser, Luigini, Ruhlmann, Hasselmans, Wolff.

Une reprise de Pelléas et Mélisande à l'Opéra-Comique vient d'avoir lieu (1925-1926). Chef d'orchestre : M. Ingelbrecht.

Pelléas et Mélisande, à l'étranger. — Les pays allemands ont résisté assez longtemps (1) au charme de *Pelléas*, sinon à son influence : car la langue harmonique de Claude Debussy n'a pas tardé à franchir le Rhin et à y trouver de plus ou moins avérés imitateurs. Mais l'Allemagne est le pays des « formes ». Il ne faut pas le lui reprocher : c'est une part non petite de sa gloire. Et si, par les efforts de bruyants novateurs, elle tente aujourd'hui de s'en abstraire, elle reste, sans doute pour longtemps, tout imprégnée de l'esprit de J.-S. Bach. Il ne serait pas difficile de faire voir que Richard Wagner est encore un disciple du grand Cantor, et que Richard Strauss lui-même, malgré les rudesses de son langage, demeure imprégné de classicisme allemand. Dans les architectures sonores d'outre-Rhin on aime que les charpentes soient apparentes et de dispositif consacré, presque rituel. La structure de *Pelléas* ne se révèle pas aisément à des esprits ainsi façonnés, car elle est autre. Rien dans l'édifice ne semble rappeler ces grandioses constructions que la Sonate et la Symphonie germaniques ont édifiées. L'amour de l'équilibre et de la « régularité » est une des tendances foncières du génie musical des Allemands. Lorsque J.-S. Bach,

1. Première représentation à Francfort-sur-le-Main en 1907, à Munich, à Cologne et à Berlin en 1908, à Weimar, dans la ville de Liszt, si accueillant et si ouvert aux œuvres françaises, en 1921 seulement. V. la statistique, page 71.

épris de notre grand François Couperin, se fit son copiste, puis son imitateur, il accepta d'abord, telles quelles, les danses françaises dissymétriques que lui proposait son modèle, et, entre autres, ces Menuets constitués par deux « reprises » distinctes, sans réitération de la première, après exécution de la seconde. Et l'on trouve dans les *Suites Françaises*, écrites pour servir d'enseignement à sa jeune femme *Anna Magdalena*, des Menuets tout pareils, par la coupe, à ceux de notre maître claveciniste. Mais peu à peu le besoin des pendants rigoureux fait oublier à Jean Sébastien son modèle. Déjà dans les *Suites Anglaises* ses Menuets comportent : le Menuet, le Trio et, pour conclure, le retour du Menuet. [Il serait plus exact de dire que le Menuet ici se dédouble en Menuet I, Menuet II (trio) et se symétrise par le recommencement, après le trio, du Menuet I.] En même temps le nombre des mesures augmente, les périodes s'allongent : le type cher à Couperin n'est plus reconnaissable : une pièce menue tend à prendre une ampleur qui, dans les gigues des *Partitas*, devient presque abusive.

Claude Debussy, qui répète volontiers de courts membres de phrase, n'a pas l'amour des longues redites; il a celui de la concision. Il n'est pas, à la manière d'Eschyle ou de Sophocle, un constructeur de strophes appariées ni d'ensembles strictement ordonnés : comme Berlioz, plus que lui, il s'apparente à Euripide, qui a, si l'on peut dire, émietté le lyrisme; qui

ne revient guère sur ses pas et dont les périodes s'écoulent, le plus souvent sans retour, comme les péripéties du drame et les sentiments de ses personnages. Les sarcasmes dont Aristophane a couvert les pièces d'Euripide sont étrangement pareils à ceux dont quelques journalistes ont salué *Pelléas* (1). Il est à remarquer aussi que les professeurs de littérature grecque en Allemagne ont pour Euripide, qu'ils comparent à ses deux illustres devanciers, un dédain qu'ils ne dissimulent pas. Ineptes confrontations ! Elles sont aussi fausses, aussi injustifiées, qu'il s'agisse d'opposer *Hécube* à *Œdipe* ou *Pelléas* à *Tristan*. Chaque maître a, de la vie et de l'art, une vision et une conception propres. Et les préférences de chacun de nous, en face des grandes œuvres, ne peuvent avoir pour résultat d'établir une hiérarchie de leurs mérites.

C'est cependant la tendance générale, chez les Allemands, de tout rapporter à des formules codifiées : de là l'incompréhension dont une lettre de Joachim, entre autres, fait preuve (janvier 1905) : « Je ne m'explique pas le succès de *Pelléas et Mélisande*. Je ne trouve dans cette partition qu'un immense désordre. Cela ne ressemble à rien de construit. On dirait que le hasard a tout fait et que l'auteur improvise, sans contrôler ses idées, sans veiller à leur enchaî-

1. Berlioz avait déjà renoncé aux grandes symétries, et il a été vilipendé, plus encore que Debussy, pour des motifs tout pareils : absence de *construction* (*Correspondant*, 25 janvier 1920).

nement : il oublie qu'il est musicien pour suivre pas à pas le poème, sans regarder ni en avant, ni en arrière... » N'y a-t-il pas, à l'insu du sincère artiste qui a fait aveu de cette incompréhension, une part d'éloge et un indirect hommage à la manière voulue par Debussy? Et il n'est pas indifférent d'observer que le même Joachim, si généreusement sympathique qu'il fût à toutes œuvres nouvelles et si désireux de les comprendre, n'a pu voir clair dans les *chorals* de César Franck. A Charles Tournemire qui lui jouait l'un d'entre eux, il posa cette question : « Où donc est le choral? » sans doute parce qu'en écoutant César Franck, il attendait J.-S. Bach. Peu à peu cependant l'Allemagne et l'Autriche ont accueilli l'art de Debussy et, en 1913, près de 65 représentations de l'ouvrage figurent à la statistique que l'on trouvera ci-dessous.

Pour des motifs autres l'Italie résista plus vivement encore à l'œuvre de Debussy. La vogue de *Cavalleria Rusticana* (1890) n'était pas épuisée. En 1897 *la Bohême*, en 1900 *la Tosca* de Puccini, *Zaza* et *la Bohême* de Léoncavallo, qui confirmaient le succès des *Pagliacci* (1892), toutes ces productions « véristes » comptaient, chez nos voisins plus d'admirateurs que d'indifférents et préparaient mal le public à goûter un ouvrage si opposé, par l'esprit, à ceux-là. Au lieu de gros traits et de rudes couleurs, des lignes fines, ponctuées, des demi-teintes, du clair-obscur. Au rebours d'une déclamation violente

et outrancière, l'expression voilée de sentiments tout intérieurs. Il fallait aussi, — et ce ne pouvait être affaire d'un jour dans une nation qui plus que toute autre a fondé la tonalité moderne, — oublier les restrictions dans laquelle celle-ci s'était volontairement enfermée. La conquête est très lente. Si Debussy compte dans la Péninsule de passionnés admirateurs, il y est encore discuté. L'Espagne paraît plus ouverte à un art auquel celui d'Albeniz l'a préparée.

Dates des premières représentations à l'étranger : Bruxelles (1906); Vienne, Francfort-sur-le-Mein (1907); Munich, Milan, Prague, Cologne (1908); Berlin, Budapesth, Londres, Rome (1909); Chicago (1910) ; Genève, Boston (1911-12); Pilsen (1913); La Haye (1916); Zurich (1918); Buenos-Aires, Barcelone, Anvers (1919); Rio-de-Janeiro (1920); Gera, Weimar, Brunn (1921); Zagreb, Bâle (1923); Luxembourg (1924). *Pelléas* sera représenté en langue danoise à Copenhague, prochainement.

(*Chiffre global des représentations à l'étranger jusqu'à novembre* 1924)

Allemagne	35
Belgique	30
Autriche	29
Angleterre	15
Suisse	10
Etats-Unis	9
République Argentine ..	8
Italie	6

Espagne	6
Hollande	4
Brésil	2
Luxembourg	1
	155 représentations (1)

Les éditions de Pelléas et Mélisande. — Claude Debussy s'était adressé à l'éditeur Fromont, enthousiaste, mais peu fortuné. Il avait été convenu que la gravure de la partition d'orchestre se ferait par souscriptions. Chaque exemplaire, numéroté, coûterait 80 francs, format *Haensel et Gretel.* La dépense prévue était de 6.000 francs au plus, et soixante-quinze souscripteurs devaient suffire à la couvrir! Cette première édition, très soignée, n'enrichit pas l'éditeur. En mars 1905, MM. Durand achetèrent les deux partitions de *Pelléas*, piano et chant, et orchestre.

La première édition piano et chant ne contient pas les *Interludes.* Ils se trouvent dans la seconde, gravée par la maison Durand. Les anciennes planches ont servi à l'édition italienne due aussi à cet éditeur.

La partition d'orchestre de l'Opéra-Comique fut, pendant un temps, le seul texte rigoureusement conforme aux volontés de l'auteur. Avec un souci constant de la mise au point, et des

1. Cette double statistique est due à l'obligeante communication de M. Jacques Durand.

scrupules, que l'on peut dire admirables, Debussy aimait à perfectionner son œuvre et à en réviser le détail. On peut dire que, seule, sa mort a pu rendre définitif le texte orchestral de *Pelléas et Mélisande*.

III

LE LIVRET

Dans ses œuvres dramatiques, Maeterlinck n'a pas évoqué que des âmes passives, entraînées par une destinée inexplicable et comme par des ressorts occultes, vers la crise fatale qu'elles ne peuvent ni prévoir, ni conjurer : Monna Vanna est une héroïne toute de volonté et de certitude. Mais il semble bien que la pensée profonde du poète, celle qui a mis en branle le plus et le mieux les forces de son talent, ce soit l'irresponsabilité, l'inconscience de nos actes. l'incapacité où nous sommes d'échapper à des forces mystérieuses, qui seraient liés à certains phénomènes du monde extérieur ; de sorte qu'il y eût, par une correspondance indéterminée, mais réelle, un lien entre ces forces et certaines images perceptibles pour nous. Ces images deviennent les symboles annonciateurs des événements dont nous sommes les témoins, les héros, les victimes. Conception fataliste qu'on peut ne pas accepter., Mais quel moyen de ne pas céder à l'émoi dont nous secouent les drames de Maeterlinck et de résister, tandis qu'ils se déroulent, à cet occultisme désespérant?

C'est la mort qui dénoue *Pelléas et Mélisande;* mais la pitié toutefois y prime sur l'épou-

vante. La hantise de la mort n'y est pas, comme dans *la Princesse Malaine, les Aveugles, l'Intruse, Intérieur* et *la Mort de Tintagilles*, l'unique tourment des personnages. Cette visiteuse, — que Maeterlinck une fois appela *l'Intruse*, — est, dans tous ces ouvrages, le protagoniste invisible et présent. Tout annoncée qu'elle soit par des symboles précurseurs et des paroles troublantes, elle se démasque seulement dans les dernières scènes de *Pelléas et de Mélisande* pour punir l'un et pour libérer l'autre. Il en est de même dans *Aglavaine et Selysette*, une fable qui, avec des rôles renversés, pourrait être dite symétrique de *Pelléas;* et surtout dans *Alladine et Palomides* « dont le rêve se dissout », par la mort, « au heurt brusque de la réalité » (Jules Lemaître). Ainsi *Pelléas et Mélisande* appartient, dans l'œuvre théâtrale de Maeterlinck, à un groupe d'ouvrages dont les héros, se laissant glisser sur la pente où la fatalité les engage, sans résister, sans comprendre, irresponsables, paraissent chercher la mort qui les guette.

La question ne se pose d'admettre ou de rejeter la philosophie d'un poète qui nous a renseignés d'ailleurs, en plusieurs livres fameux, sur la sagesse des hommes, telle qu'il l'entend, et sur leur destinée. Il faut, dans cette œuvre-ci, qui est un *conte dramatique* et dont un musicien a su vivifier le lyrisme, laisser les créateurs nous conduire où ils veulent.

Pelléas et Mélisande de Maeterlinck. — Un vieux roi, Arkel, en un pays et des temps fabuleux;

son fils, malade, caché en un coin du palais; ses deux petits-fils, Golaud, l'aîné, et Pelléas ; leur mère, Geneviève; une inconnue, Mélisande, qui épousera Golaud et aimera Pelléas... L'action est des plus simples : un vieux mari, « parce que c'est l'usage » tue l'amoureux de sa jeune femme. Elle aussi meurt, et elle pardonne. Mais... « que faut-il pardonner? » Le meurtrier ne saura point si sa vengeance s'est exercée avec justice.

Cela se déroule en cinq actes et en de nombreux tableaux.

ACTE I

La porte du chateau. — Des servantes, de noir habillées, viennent « laver le seuil, la porte et le perron ». « Oui, oui, dit le portier ; versez l'eau ; versez toute l'eau du déluge ; vous n'en viendrez jamais à bout ! »

Une forêt. — Mélisande pleure au bord d'une fontaine, dans laquelle elle a laissé tomber sa couronne. Golaud, qui s'est égaré à la chasse et que ses chiens ne retrouvent plus, entend des sanglots. Il s'approche. « Pourquoi pleurez-vous? » — « Je ne puis pas le dire. » — « D'où êtes-vous ? Où êtes-vous née ? » — « Oh ! Oh ! loin d'ici, loin, loin... » — « Venez avec moi... » — « Je reste ici... » — « Vous aurez peur, toute seule, toute la nuit... Ce n'est pas possible... Venez, donnez-moi la main... » — « Oh ! ne me touchez pas. » — « Ne criez pas... Je ne vous toucherai plus. Mais venez avec moi. La nuit sera très noire et très froide... » — « Où allez-vous ? » — « Je ne sais pas. Je suis perdu aussi... »

Une salle dans le chateau. — Golaud a épousé l'inconnue, sans rien savoir d'elle. Par une lettre, dont Geneviève donne lecture à Arkel, il prie son frère Pelléas de préparer son retour et d'obtenir du roi, « le vénérable aïeul[1] » qu'il accueille avec bonté Mélisande ; qu'il l'accueille comme sa propre fille... « Qu'en dites-vous ? » demande Geneviève. Arkel répond : « Je n'en dis rien. Golaud a fait ce qu'il devait probablement faire. Je suis très vieux et cependant je n'ai pas encore vu clair, un instant, en moi-même ; comment voulez-vous que je juge ce que d'autres ont fait ? Je ne suis pas loin du tombeau et je ne parviens pas à me juger moi-même... Il a passé l'âge mûr et il épouse, comme un enfant, une petite fille qu'il trouve près d'une source... J'avais cru le rendre heureux en l'envoyant demander la main de la princesse Ursule... Il ne l'a pas voulu. Qu'il en soit comme il l'a voulu... »

Survient Pelléas, les yeux pleins de larmes : son ami Marcellus va mourir et l'appelle ; le jeune prince veut partir. *Son aïeul le retient :* Pelléas doit attendre le retour de son frère.

Devant le chateau. — Geneviève, Mélisande et Pelléas regardent la mer, assombrie par un ciel menaçant. Un grand navire s'éloigne. « C'est le navire qui m'a amenée ici, dit Mélisande... Je le reconnaît à ses voiles. Pourquoi s'en va-t-il ? Il fera peut-être naufrage ? »

ACTE II

Une fontaine dans le parc. — Entrent Pelléas et Mélisande. — ... « C'est au bord d'une fontaine aussi qu'*il* vous a trouvée ? » — « Oui. » — « Que vous a-t-il dit ? » — « Rien ; je ne me rappelle plus... Oh ! oh ! j'ai vu passer quelque chose au fond de l'eau !... » — « Prenez garde ! vous allez

tomber ! Avec quoi jouez-vous ? » — « Avec l'anneau qu'il m'a donné... » — « Prenez garde ; vous allez le perdre... » La prédiction s'accomplit : l'anneau disparaît dans la profondeur du bassin.

Un appartement dans le chateau. — Au moment où l'anneau tombait, midi avait sonné ; à cet instant même, le cheval de Golaud s'était effrayé et avait jeté bas son maître. Golaud blessé, reçoit les soins de Mélisande, qui, sans motif, fond en larmes. « Qu'as-tu donc, Mélisande ? » — « Je ne sais pas. Je suis malade aussi... Je préfère vous le dire aujourd'hui; Seigneur, je ne suis pas heureuse ici... » — « Qu'est-il donc arrivé ?... Dis-moi toute la vérité, Mélisande ? Est-ce le roi ? Est-ce ma mère ? Est-ce Pelléas ?... » — « Non, non ; ce n'est pas Pelléas. Ce n'est personne... » Golaud lui prend les mains. « Oh ! ces petites mains que je pourrais écraser comme des fleurs... Tiens, où est l'anneau que je t'avais donné ? » — « L'anneau ? » — « Oui, la bague de nos noces, où est-elle ? » — « ... Elle est tombée. Elle doit être tombée... Vous savez... Vous savez bien... la grotte au bord de la mer ?... » — « Il faut aller la chercher tout de suite... » — « Je n'ose pas... Je n'ose pas aller seule... » — « Vas-y, vas-y avec n'importe qui. Mais il faut y aller tout de suite, entends-tu ?... Hâte-toi ; *demande à Pelléas d'y aller avec toi...* »

Devant une grotte. — Pelléas et Mélisande vont à la grotte où ils savent que n'est point la bague... Au moment de pénétrer sous la voûte rocheuse, Mélisande aperçoit trois vieux pauvres, endormis, qui l'épouvantent. Elle s'enfuit, entraînant Pelléas.

Un appartement dans le chateau. — Pelléas veut quitter le château, le pays. Arkel, qui ne soupçonne rien, *s'y oppose* : « Marcellus est mort ; et

l'homme a des devoirs plus graves que la visite d'un tombeau... [Il faut] attendre que nous sachions ce qui doit arriver avant peu... »

ACTE III

Un autre appartement dans le chateau. — Mélisande file sa quenouille au fond de la chambre; Pelléas est auprès d'elle. Yniold, fils de Golaud, et d'un premier lit, leur tient fidèle compagnie, que, sans doute, ils réclament de son innocence. Tout à coup, l'enfant pleure : « Petite mère, vous allez partir... » Son attention est détournée par un combat, aperçu par la fenêtre, des cygnes contre les chiens. Les chiens sont chassés par les cygnes... Golaud revient de la chasse et, entrant dans la chambre où Pelléas et Mélisande se tiennent dans l'obscurité, il s'aperçoit que tous deux ont pleuré.

Une des tours du chateau. Un chemin de ronde passe sous une fenêtre de la tour. — Mélisande, à la fenêtre, pendant qu'elle peigne ses cheveux dénoués, chante la chanson des *Trois sœurs aveugles*. Pelléas entre par le chemin de ronde. Mélisande se penche à la fenêtre et ses cheveux descendent de la tour, inondant Pelléas « jusqu'aux genoux ». — « Ils sont tièdes et doux comme s'ils tombaient du ciel !... Entends-tu mes baisers ? Ils s'élèvent le long des mille mailles d'or... » Des colombes s'envolent de la tour. Par le chemin de ronde, Golaud entre : « Que faites-vous ici ?... Vous êtes des enfants ! Ne jouez pas ainsi dans l'obscurité. Vous êtes des enfants... Quels enfants ! Quels enfants ! »

Les souterrains du chateau. — Golaud montre à Pelléas les souterrains du château : « Voyez-vous le gouffre, Pelléas ?... » — « Oui ; je crois que je

vois le fond du gouffre... Est-ce la lumière qui tremble ainsi ?... Vous... »

Une terrasse au sortir des souterrains. — Pelléas respire. Golaud, après quelques propos insignifiants, dit : « A propos de Mélisande, j'ai entendu ce qui s'est passé et ce qui s'est dit hier au soir. Je le sais bien, ce sont là jeux d'enfants ; mais il ne faut pas qu'ils se renouvellent... Evitez-la autant que possible, mais sans affectation d'ailleurs, sans affectation... Qu'est-ce que je vois là ?... » — « Des troupeaux qu'on mène vers la ville... » — « ... On dirait qu'ils sentent déjà le boucher ? »

Devant le chateau. — Golaud interroge Yniold : « ...De quoi parlent-*ils* quand ils sont ensemble ?... Tu es toujours auprès d'eux ? » — « Oui ; oui ; toujours, toujours, petit père... Ils ont peur quand je ne suis pas là... » — « ... Ils s'embrassent quelquefois ? » — « Ils s'embrassent, petit père ?... Non, non. — Ah ! si, petit père, si, si ; une fois, une fois qu'il pleuvait... » Pendant cet entretien, Golaud voit « passer un loup dans la forêt » et il montre à Yniold des « pauvres qui essaient d'allumer un petit feu dans la forêt... et le vieux jardinier qui essaie de soulever un arbre que le vent a jeté en travers du chemin... » et que ses forces trahissent. Golaud conclut : « Il n'y a rien à faire à tout cela. » Tout à coup : « Veux-tu voir petite mère ? » dit-il à son fils. — « Oui, oui, je veux la voir ! » Golaud hisse l'enfant à hauteur de la fenêtre... « Que font-ils ?... » — « ... J'ai peur, petit père, laissez-moi descendre... » — « Regarde ! Regarde !... » — « Oh ! oh ! je vais crier, petit père ! Laissez-moi descendre ! Laissez-moi descendre !... »

ACTE IV

Un corridor dans le chateau. — Arkel a dit à Pelléas : « Tu as le visage grave et amical de ceux qui ne vivent pas longtemps... Il faut voyager ; il faut voyager... » Pelléas annonce à Mélisande qu'il va partir. Il veut la revoir une dernière fois « dans le parc, près de la fontaine des aveugles ».

Un appartement dans le chateau. — Arkel appelle la joie dans les yeux de Mélisande, attristés depuis quelque temps... « A présent, tout cela va changer... C'est toi qui va ouvrir la porte à l'ère nouvelle que j'entrevois... » Golaud survient... L'innocence qu'Arkel lit dans les yeux de Mélisande, Golaud la tourne en dérision. Sa fureur éclate. Il saisit sa femme par les cheveux et la secoue « à droite et puis à gauche... en avant, en arrière... » Arkel accourt. Golaud affecte un calme soudain.

Une terrasse du chateau. — Comme le jardinier tout à l'heure tentait vainement de soulever l'arbre, Yniold cherche, sans y parvenir, à ébranler un roc... Il voit passer des moutons, qui se pressent pour rentrer à l'étable.

Une fontaine dans le parc. — Le petit Yniold « n'a rien vu ; seulement l'instinct de quelque chose d'inconnu et qu'il ne devait pas voir l'a fait reculer d'épouvante... Golaud s'est trompé : sauf le baiser pendant la pluie, Pelléas et Mélisande sont restés purs comme de petits enfants. Ce soir-là, pour la première fois, ils se disent : « Je t'aime ». Et c'est alors qu'ils s'aperçoivent que Golaud les guette, caché derrière un arbre, une épée à la main... Sans bouger, sachant que la mort est là, que l'épée de Golaud s'approche, ils

s'embrassent éperdument. » (Jules Lemaître). Golaud frappe Pelléas, qui tombe au bord de la fontaine; Mélisande fuit épouvantée. Golaud la poursuit à travers bois, en silence.

ACTE V

Une salle basse dans le chateau. — Les servantes assemblées, tandis qu'au dehors des enfants jouent devant un des soupiraux de la salle, nous apprennent qu'on a trouvé Pelléas au fond de la fontaine des aveugles, que Golaud a voulu se tuer, qu'il s'est frappé de son épée, mais qu'il va vivre ; que Mélisande, à peine blessée, va mourir ; qu'elle a mis au monde « une petite figure de cire ; venue beaucoup trop tôt... »

Un appartement dans le chateau. — On découvre Arkel, Golaud et le médecin, dans un coin de la chambre. Mélisande est étendue sur son lit. Le médecin : « Ce n'est pas de cette petite blessure qu'elle se meurt ; un oiseau n'en serait pas mort... Ce n'est donc pas vous qui l'avez tuée, mon bon Seigneur ; ne vous désolez pas ainsi... Elle ne pouvait pas vivre... Elle est née sans raison... pour mourir ; et elle meurt sans raison... »

Golaud a le cœur assiégé par le doute : ce qu'il a vu au bord de la fontaine peut n'être que le baiser du désespoir et de la mort. Pelléas et Mélisande « se sont-ils aimés d'un amour défendu ? » Il a, de Mélisande, imploré son pardon. Elle lui a dit : « Je te pardonne... Que faut-il pardonner ? » Déchirante question : il veut enfin voir clair. Il veut la vérité... « Non, non ; nous n'avons pas été coupables. Pourquoi demandez-vous cela ? » — « Mélisande ! dis-moi la vérité pour l'amour de Dieu ! » — « Pourquoi ? N'ai-je pas dit la vérité ? » — « Ne mens plus ainsi, au moment de mou-

rir ? » — « Pourquoi vais-je mourir ? Je ne savais pas... » — « Tu le sais maintenant !... Il est temps. Il est temps !... Vite ! Vite !... la vérité ! la vérité ! » — « La vérité... la vérité... » Mais elle meurt sans comprendre. Et pour Golaud le mystère ne sera jamais éclairci. Arkel entraîne son petit-fils : « C'est terrible, mais ce n'est pas votre faute... C'était un petit être si tranquille, si timide et si silencieux !... C'était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde... »

Le Livret. — Claude Debussy a rendu à cet ouvrage précieux, à ce « poème de songe », dont la poésie se découvre mieux à la lecture qu'à la scène, l'éclat et l'émotion que les acteurs, non lyriques semblent impuissants à lui donner. Il l'a transporté tel quel au théâtre où l'on chante, sans s'aviser de versifier cette prose à courtes phrases peu cadencées, où les mots se répètent, où les colloques sont étrangement suspendus et coupés, mais que la trame musicale devait montrer fluide. Il a fait sienne la langue de Maeterlinck. Il semble surtout avoir adopté et vécu la pensée du poète. De la partition se dégagera, en effluves sonores, ce pessimisme, tempéré de pitié, que le vieil Arkel, après la scène atroce où Golaud rudoie Mélisande, exprime avec douleur : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes!... » Claude Debussy a renforcé le drame de toute l'émotion que les mots ne peuvent susciter; sans doute parce qu'il a rencontré, dans l'œuvre de Maeterlinck, le poème qui, réalisant son attente, fournissait à sa sensibilité propre les images, les sentiments impré-

cis, inachevés, que le verbe laissait en suspens. De cette rencontre, qui n'est pas fortuite, entre deux artistes qu'une harmonie préétablie semblait rapprocher (1), est née une œuvre collective, sans précédent, dont Romain Rolland a dit que sa première représentation « a été un des faits les plus considérables de l'histoire de la musique française, un fait dont l'importance ne

1. Voici en quels termes Robert de Souza, dans une conférence prononcée à la Maison des Arts et que *le Mercure Musical et Bulletin Français de la S.I.M.* a publiée, le 15 décembre 1907, exprima cette union des deux artistes :

« Ce n'est pas sans des affinités subtiles, mais précises, que le musicien fut attiré par le poète. Ils sont avant tout, l'un et l'autre, des artistes *qui n'insistent pas.* Leurs idées poétiques et musicales ne s'amplifient point, elles se juxtaposent; le cœur touché, juste le temps de déterminer leurs résonances, elles ne fuient pas, elles se fondent dans la trame des idées suivantes. Voilà qui est insupportable aux philistins ! Cette suite d'idées vibratiles, qui forment comme une toile brillante où les dessins ne sont obtenus que par les croisements du fil, leur donne l'impression d'un manque d'idées absolu...

« S'il est vrai que l'émotion humaine que peut éveiller un art soit d'autant plus intense que cet art laisse libre cours aux suggestions personnelles de chacun, il n'est pas d'art plus humain que celui de M. Maeterlinck et celui de M. Debussy. Ce qu'il y a de plus curieux, et ce par quoi leur humanité nous touche de très près, dans l'infinitude même où ils nous plongent, c'est leur point de départ, toujours réaliste et intime. Il n'y a pas de réalistes plus stricts, plus de tous les jours, dans les motifs et dans l'expression. Seulement ce sont des poètes, c'est-à-dire qu'ils ne gardent que les motifs essentiels, des motifs qui agissent par eux-mêmes, qui sont des signes. »

Ceci, qui concerne Debussy seul, n'est pas moins digne d'intérêt : « Jamais compositeur avant lui n'était parvenu, avec les éléments de notre musique moderne

peut être comparée qu'à la première représentation à Paris de *Cadmus et Hermione* de Lully, d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, ou d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, — une des trois ou quatre dates capitales de notre théâtre lyrique ».

Le résumé qui précède, du drame de Maeterlinck, n'est pas, — on a pu s'en apercevoir et peut-être le déplorer, — une analyse littéraire. Mais d'un tel ouvrage, où il ne se passe rien, avant que la mort n'intervienne, où tout n'est qu'indiqué, à demi-mot, où l'action dramatique réside en ce qu'on pourrait appeler les cruautés du destin, il a fallu, le plus et le moins possible, laisser parler les personnages, afin de permettre au lecteur de les reconnaître ensuite, revêtus de leur parure musicale.

On y a lu que la fatalité, et non la volonté humaine, régit nos actes, à notre insu : c'est Arkel, le sage et paternel aïeul, qui, par deux fois, retient Pelléas en partance; c'est aussi Golaud qui ordonne à Mélisande d'emmener Pelléas à la grotte où ils ne trouveront pas l'anneau. Et les présages s'accumulent, qui diffusent

---

à ne point forcer notre parole. Non point que, bien avant et depuis Lulli, qui calquait son accent musical sur la diction de la Champmeslé, les plus grands musiciens ne se soient préoccupés de fidélité verbale, mais c'était une fidélité de grands seigneurs. Avec M. Debussy, la parole n'est ni trop anoblie, ni tronquée : elle est simplement soutenue. Et ce n'est pas seulement admirable, c'est extraordinaire, parce qu'entre les intervalles qui constituent nos gammes et les intervalles qui composent le chant de la parole, il y a toute la distance qui sépare la convention de la nature... »

à travers les scènes un effroi grandissant : le sang que les servantes, au premier tableau, s'efforcent en vain d'effacer *avant qu'il n'ait été répandu... ;* le navire qui s'éloigne et qui court *peut-être* au naufrage ; l'anneau tombé dans les profondeurs du bassin ; la présence des vieux pauvres endormis dans la grotte ; les chiens chassés par les cygnes ; l'envolée des colombes ; les noirceurs du souterrain ; les troupeaux qu'on mène au boucher ; les pauvres qui vainement essaient d'allumer un feu dans la forêt ; le vieux jardinier qui renonce à soulever un arbre, couché par le vent en travers du chemin ; le petit Yniold qui ne peut déplacer la grosse pierre ; les enfants *qui ne crient plus* devant le soupirail de la salle basse où les servantes réunies commentent les événements...

Le musicien soulignera, d'une touche légère, ces signes précurseurs. Volontairement, il en a négligé quelques-uns. Y a-t-il eu, dans le choix que lui dictait son goût et dans les coupures qu'il a pratiquées çà et là dans le texte de Maeterlinck, une réaction contre un « luxe inutile de symboles, tantôt trop faciles et tantôt trop clairs ? (1) » Debussy a supprimé le premier tableau du premier acte et celui du dernier où les servantes échangent leur propos ; il a sacrifié le premier tableau du III[e] acte.

Au sujet de la chanson de Mélisande, une observation doit être faite. Claude Debussy,

1. Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, VIII[e] série, p. 149.

dans sa jeunesse, ne goûtait pas l'art populaire. S'il n'y croyait pas, c'est qu'il l'ignorait alors à peu près complètement. Ici cependant, il s'en est rapproché, sans le savoir, en créant tout d'une pièce une mélopée d'une expression très pathétique, dans sa simplicité. Il est vrai que cette simplicité est raffinée et que, pour plusieurs motifs, elle échappe à l'art populaire. Mais elle s'y apparente par l'emploi d'un « mode » ancien.

A l'époque où il écrivit Pelléas, Debussy n'était point encore rallié à nos vieilles mélodies françaises ni aux cantilènes liturgiques médiévales : plus tard, il connut les unes et les autres, et il les aima. Mais l'on peut affirmer que si les premiers accords de Pelléas, d'archaïque tournure, sont à l'ouvrage un saisissant frontispice, c'est moins par une recherche savante que par une de ces trouvailles heureuses dont Louis Laloy a signalé la portée et qui ressuscitait « un peu de la vieille âme de notre race, et par là même, quelque chose des mélodies où cette âme s'est chantée ».

Dans les éditions qui ont suivi les premières, Maeterlinck a transformé la chanson de Mélisande et lui a substitué cinq strophes d'allure plus réglée, que l'on peut lire dans les tirages actuels. La première version, qui a inspiré à Claude Debussy une si belle monodie, est une sorte de récitatif, d'un rythme flottant, délicieux. Le musicien lui a appliqué une mélopée dont le caractère est presque religieux et à la

noblesse de laquelle président saint Michel et saint Daniel, évadés du tableau précédent, que Debussy a supprimé.

Cette version primitive est la suivante : « Mes longs cheveux descendent jusqu'au seuil de la tour ; mes cheveux vous attendent tout le long de la tour. Et tout le long du jour, et tout le long du jour. Saint Daniel, saint Michel, saint Michel et saint Raphaël... Je suis née un dimanche, un dimanche à midi ». Et cela se chante sur le vieux mode de *ré* (en ton de *mi*), que l'artiste a rejoint, sans y penser peut-être, et qui a fourni à la chanson française, comme à la liturgie ecclésiastique, quelques-unes de leurs plus belles mélodies.

Voici la chanson postérieure : « Les trois sœurs aveugles — Espérons encore — Les trois sœurs aveugles — Ont leurs lampes d'or. »

« Montent à la tour — (Elles, vous et nous) — Montent à la tour — Attendent sept jours. »

« Ah ! dit la première — (Espérons encore) — Ah ! dit la première — J'entends nos lumières. »

« Ah, dit la seconde — (Elles, vous et nous) — Ah ! dit la seconde — C'est le roi qui monte. »

« Non, dit la plus sainte — Espérons encore) — Non, dit la plus sainte — Elles sont éteintes... »

A la sortie des souterrains, Debussy a passé sous silence l'apparition symbolique du troupeau. Il a au contraire consacré à ce même symbole, — qui occupe dans le drame littéraire le 3e tableau de l'acte IV, — des pages charmantes. On les a parfois « coupées » à la représentation,

comme si l'on redoutait que l'excessive clarté de ce présage n'offusquât l'auditeur...

Le dernier tableau de la fontaine, avant le meurtre de Pelléas, a été allégé des paroles suivantes : Pelléas : On est triste, quand on s'aime... Mélisande : Je pleure toujours lorsque je songe à toi... Pelléas : Moi aussi... moi aussi, Mélisande... Je suis tout près de toi ; et cependant... Tu es étrange quand je t'embrasse ainsi. Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir... Mélisande : Toi aussi... Pelléas : Voilà, voilà... Nous ne faisons pas ce que nous voulons... Je ne t'aimais pas la première fois que je t'ai vue... Mélisande : Moi non plus... J'avais peur... Pelléas : Je ne pouvais pas regarder tes yeux... Je voulais m'en aller tout de suite... et puis... Mélisande : Moi, je ne voulais pas venir... Je ne sais pas encore pourquoi, j'avais peur de venir... Pelléas : Il y a tant de choses qu'on ne saura jamais... Nous attendons toujours, et puis... »

Cela précède les mots « Quel est ce bruit ?... On ferme les portes... » par lesquels le musicien reprend contact avec le poème, momentanément interrompu. Il ne paraît pas nécessaire de reproduire ici le texte des tableaux que Debussy n'a pas accueilli dans sa partition. On signalera encore la suppression de la dernière scène de l'acte II (un appartement dans le château), où Arkel, pour la seconde fois, retient Pelléas, désireux de partir. Quelques phrases, dans ce même rôle d'Arkel et dans celui de

Golaud, ont été omises. Il y a un certain nombre de variantes disséminées dans tout l'ouvrage et qui tiennent soit à des remaniements du texte par Maeterlinck, soit à des modifications apportées par le musicien.

Faut-il s'effaroucher de ces ablations, assez importantes, opérées par Debussy dans la version littéraire du poète ? Celle-ci n'était point destinée à recevoir un revêtement musical ; elle est trop longue pour la scène lyrique. Un des soins de Debussy, en tous ses ouvrages, est d'éviter la lourdeur et la prolixité. Aux prises avec ce drame, qui le ravissait, par des affinités étroites, il a dû se résoudre à certains sacrifices. Il a relégué ce à quoi il se sentait moins apte à donner vie, préoccupé de fuir l'insistance ; d'établir, en son œuvre à lui, un équilibre qui ne pouvait coïncider partout avec celui du poème. Adaptation qui, il faut bien l'avouer, n'a pas été du goût du poète : Maeterlinck s'est indigné...

Il avait livré de la prose au musicien. En accueillant celle-ci au théâtre lyrique, Claude Debussy qui, déjà, dans *la Damoiselle élue* (1887), en avait usé, rejoignait la manière de Gustave Charpentier et d'Alfred Bruneau, à l'Opéra-Comique. Dorénavant les vers « d'opéra » n'étaient plus inéluctable nécessité, et cette liberté acquise ouvrait des perspectives heureuses aux musiciens, condamnés jusqu'ici, de par les librettistes, aux pires disgrâces. Ils pouvaient, comme fit Debussy, se tailler eux-mêmes des livrets en une œuvre de leur choix, et, par

un contact direct avec elle, se sentir soutenus par autre chose que des rimes misérables.

De son immédiate union avec Maurice Maeterlinck, Claude Debussy a recueilli les fruits : il a complété, et parfois dépassé, — n'est-il point permis de le dire ? — l'art de son poète. Maeterlinck se plaît à découvrir ce qui se cache en nous et que nous ignorons. Par les hantises dont il use, sans ménagement, il nous inquiète et peut nous lasser ; mais « chanté » par un aussi passionné collaborateur, il insinue dans nos pensées, sans rébellion de notre part, sa philosophie pessimiste.

IV

ANALYSE MUSICALE

Observations générales. — L'examen analytique de *Pelléas* est de nature à rendre surprenants quelques-uns des reproches qui furent faits à l'auteur en 1902 : « Pas de mélodie; pas de motifs; des harmonies barbares; pas de lignes; point de rythmes ». La richesse de l'ouvrage en mélodies, en motifs, en trouvailles harmoniques, en figurations rythmiques variées et persistantes, en rappels de « couleurs », en symétries; la netteté du dessin sous des estompages voulus ; tout cela saute aux yeux en même temps qu'aux oreilles. Il est vrai que l'accoutumance s'est faite, qui nous rend familiers des modes de langage jugés déconcertants en raison de leur nouveauté. Il n'est pas douteux non plus que l'étrange matière musicale dont de bruyants producteurs nous vantent aujourd'hui les vertus, nous fasse trouver plus exquise la langue non contrainte que parle, dans *Pelléas*, Claude Debussy. Voilà même que ce musicien, ennemi déclaré du pédantisme et des formules d'école, nous apparaît — tel Wagner lui apparaissait à lui-même, — comme un continuateur des classiques, par l'esprit d'ordre, par les belles proportions, si soi

gneusement ordonnées, de ses constructions sonores. Le classicisme n'est pas, comme le croyait Debussy (1), inféodé à un certain langage. L'évolution des vocables et de la syntaxe n'empêche pas Montaigne, Pascal et La Bruyère d'avoir entre eux des parentés d'esprit, sinon de style; de pratiquer, dans leur discours, ce choix des pensées et des mots, raisonné, rationnel, qui est la marque des modèles. Il y a d'analogues conformités entre un Josquin Després et un Mozart, entre un François Couperin et un J.-S. Bach : chez tous la perfection de la technique garantit la liberté de l'imagination, en même temps que la volontaire obéissance à des convenances générales. Mais les langages sont fort divers.

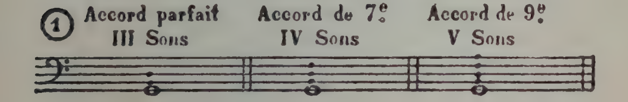
Debussy nous apparaît fidèle à ces habitudes d'esprit et à cette discipline qui fait les classiques. Il n'ébranle pas les colonnes du temple : il y surajoute, en s'appuyant sur elles, des ornements nouveaux, et s'il a eu le tort, à certains jours, de ne point professer pour les maîtres anciens (2) la révérence qui leur est due, il s'est doublemnt trompé : il a été vis-à-vis d'eux injuste, et imprudent vis-à-vis de lui-même; car il est demeuré leur disciple, plus sans doute qu'il ne pouvait l'imaginer. Il n'a pas rompu avec la tradition; il l'a suivie partout où elle lui livra des filons exploitables.

---

1. V. ci-dessus, page 31.

2. Mais il eut toujours pour J.-S. Bach une admiration parfaite. Et il disait de lui qu' « il contient toute la musique ».

Harmonie. — Il suffit, pour rajeunir les accords traditionnels, d'établir entre eux des contacts nouveaux. Comme dit Ch. Kœchlin, « il y a la manière ». Ces agrégations simples de 2, 3 ou 4 tierces empilées, autrement dit ces accords de 3 sons [A. parfaits], de 4 sons [accords de septième], de 5 sons [accords de neuvième], fonds unique de l'art musical jusque vers 1900, ont si peu perdu leur efficace que Claude Debussy, en les présentant à sa façon, leur a conféré des puissances nouvelles. Leurs essentiels types se ramènent, on le sait, à ceux-ci :

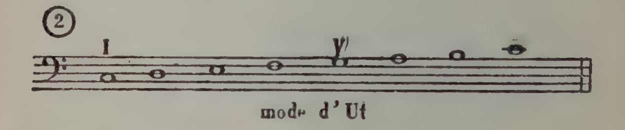


produits de la résonance naturelle et dont il est si facile, en faisant vibrer le *sol* grave d'un piano, bien accordé, de percevoir les magnifiques effluves sonores. Les musiciens modernes n'avaient point dépassé ces étagements-là, sans doute parce que l'oreille, dans la série indéfinie des *harmoniques* (1) suscités par un son isolé, ne perçoit avec netteté que les premiers, jusqu'à la *neuvième*. Même cette *neuvième*, peu de personnes l'entendent; et l'accord de cinq sons, qui la renferme, n'était jusqu'à nos jours employé

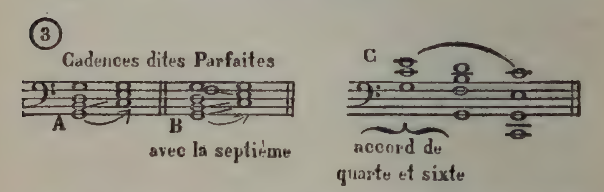
1. Les *sons harmoniques* (en noir) s'espacent en réalité plus largement : ils sont ici serrés autant que possible contre le *son fondamental* qui les évoque.

que sur le cinquième degré de la gamme majeure.

Cette gamme majeure fut le centre vital de la musique, depuis le XVIIe siècle; sans doute aussi parce que les phénomènes de la résonance naturelle, *trop étroitement* perçus, semblaient conseiller à la langue sonore d'être « majeure » (1). De là une formule unique, le mode d'*ut*, dans lequel le premier degré fut la *tonique* et le cinquième la *dominante* :



car il se forma peu à peu, dans l'entendement des musiciens, la croyance à la chute presque nécessaire de l'accord parfait ou de l'accord dit de septième, installés au cinquième degré, sur l'accord parfait de la tonique :



Et il y eut une tyrannie des cadences (2). Sous

1. C'est-à-dire que le troisième degré de la gamme, en montant doit former, avec le premier degré, l'intervalle de tierce majeure.

2. Le mot *cadence* veut dire chute. Dans l'art moderne

ce régime, dont les maîtres surent jouer, la langue harmonique, bridée, suffit pourtant à l'expression des chefs-d'œuvre les plus divers. Mais toutes les autres séries modales (modes de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *sol*, de *la*) (3) que l'Antiquité et le Moyen Age avaient pratiquées *et que l'art populaire conserva très vivantes*, furent reléguées et devinrent désuètes. Un pseudo-mineur, qui n'est qu'un majeur altéré, les remplaça, fort mal.

Vint le temps où ce régime parut trop enfermé : Chopin, Wagner et avant lui Berlioz, en brisèrent les rigueurs : la vieille *tonalité* fut ébranlée. César Frank, Gabriel Fauré élargirent le jeu des modulations et leur langue se colora de teintes nouvelles. Il appartenait à Debussy d'aller plus loin dans l'extension du langage harmonique ; parce que, tout en se réservant le droit aux précisions, il s'orienta vers un parler ondoyant, plein de sous-entendus. Et voici comment, avant d'avoir rencontré Maeterlinck, il déclarait (1889) concevoir les ressources de l'harmonie.

---

la cadence habituelle, celle des classiques, est de la forme A ou B. Très souvent elle est annoncée, on pourrait dire préparée, au moyen de l'accord figuré en C sur l'exemple 3, et qui est dit, en raison de sa constitution, *accord de quarte et sixte*. Il importe de signaler cette coutume contre laquelle Debussy regimba, avec férocité, ainsi qu'on le verra plus loin.

1. Pour se les représenter, il suffit de jouer au clavier, *sur les seules touches blanches*, la série des sons comprise entre deux *ré*, ou deux *mi*,... dans l'étendue d'une octave.

Ernest Guiraud s'effarouchait quelque peu des audaces de son élève : il lui demandait de les justifier. « Est-ce que, répondait le « prix de Rome », frais échappé de la Villa, l'octave ne se divise pas en vingt-quatre demi-tons réduits au clavier à douze, par le *tempérament?* (1). On peut fabriquer avec cela telle gamme que l'on veut. Je ne crois plus à l'omnipotence de votre sempiternel : *do ré mi fa sol la si do*... Il ne faut pas l'exclure, mais lui donner de la compagnie, depuis la gamme à six tons jusqu'à la gamme à vingt et un degrés (2). Il faut user copieusement de l'enharmonie, mais aussi distinguer un *sol bémol* d'un *fa dièse*... Les tons relatifs (3), une blague! *La musique n'est ni majeure, ni mineure.* Ou plutôt elle est les deux, simultanément. Ce qui peut l'assouplir et la renouveler, c'est un compromis perpétuel entre tierces majeures et tierces mineures : du coup les modulations réputées les plus lointaines deviennent simples. Quand je dis le ton de *la*, par exemple, cela n'entraîne aucune conséquence modale. *Le mode est celui auquel pense le musicien à un instant donné : il est instable*... »

Cette manière de voir, Debussy la modifia par la suite, et assez tôt pour qu'on s'aperçoive,

---

1. Voyez le dernier exemple, page 216.

2. Sept degrés *naturels;* sept degrés *diésés;* sept degrés *bémolisés.* Mais on voit sur les claviers de l'orgue et du piano ces vingt et un degrés et les XXIV demi-tons chromatiques réduits à XII, par le *tempérament.*

3. Les solfèges enseignent que tout ton du mode majeur a pour *relatif* un ton du mode mineur.

déjà dans *Pelléas*, qu'il commence à user de la variété des modes diatoniques à laquelle, pendant un temps, il ne voulut pas croire. Mais il est préférable qu'il se soit cantonné d'abord dans une conception personnelle, — inadmissible pour d'autres musiciens, — féconde sous sa plume, et qui a engendré cette harmonie chromatique où l'ancienne tonalité, débordée, conserve encore des attaches, par instants bien visibles. Elle a surtout permis à l'auteur d'errer à sa guise dans un dédale sonore où il a su ne pas se perdre, et qu'il était le premier à parcourir. Il disait à Ernest Guiraud, effrayé par ce labyrinthe :

« Avec les 24 demi-tons contenus dans l'octave (v. exemple 137), on a toujours à sa disposition des accords ambigus, qui appartiennent à 36 tons (1) (*sic*) à la fois. A plus forte raison dispose-t-on d'*accords incomplets* (2), d'intervalles indéterminés, encore plus flottants. De sorte que, *en noyant le ton*, on peut toujours, sans tortuosités, aboutir *où l'on veut*, sortir et rentrer par telle porte qu'on préfère. Et notre monde, agrandi, est aussi plus nuancé. »

Ce disant Debussy faisait entendre à Guiraud des agrégations harmoniques tantôt simples, tantôt croustillantes, dont les exemples qui suivent (4 à 15), empruntés à *Pelléas*, sont la répétition. Car Debussy, avant même d'avoir écrit

1. Simple manière de parler, et qui est familière.
2. Les accords incomplets sont ceux qui présentent des lacunes dans l'étagement des tierces constitutives.

cet ouvrage, savait la langue qu'il s'était peu à peu façonnée et dont ses premiers maîtres, Lavignac en tête, l'avaient entendu esquisser les linéaments.

Ces issues harmoniques par lesquelles s'évadait l'élève d'Emile Durand, n'avaient rien de commun avec les scolaires « résolutions évitées ». Il y avait beau temps que Claude Debussy s'était exercé à d'autres expédients. En 1883, l'année qui précéda l'obtention du prix de Rome, il lui arriva plusieurs fois d'entrer dans la classe de Delibes, tandis que le professeur allait rendre à Emile Réty, secrétaire général, la visite sacramentelle qu'il prélevait sur chacune de ses leçons. Le but de Claude était d'étonner — il se servait d'un mot autre, — son ami Eugène Meurand, auditeur chez Delibes, et par la même occasion, le reste de l'assistance. Lorsque le professeur revenait, — et l'un de nous surveillait son retour, — l'élève de Guiraud s'esquivait, non sans que Delibes, du fond des couloirs, eût perçu quelques accords troublants, sur la genèse desquels il interrogeait ses disciples... Ceux-ci se disculpaient d'en être les fauteurs, mais n'osaient répéter à leur maître les propos subversifs tenus par l'hôte chevelu qui venait de s'éclipser :

« Les accords dissonants... Résoudre les accords dissonants. Plaît-il? Les quintes, les octaves de suite, défendues. Pourquoi? Les mouvements parallèles condamnés et le sacro-saint

mouvement contraire béatifié. En quel honneur? »

Et, au piano, cet irrévérencieux harmoniste commettait des enfilades d'accords dont il avait servi la primeur à Lavignac, à Marmontel, à Bazile; — mais point à Emile Durand, qui n'eût pas toléré telles « horreurs ».

C'étaient des chapelets de quintes et d'octaves consécutives, qui, au lieu de se fuir, s'associaient en séries parallèles; des septièmes qui, loin de sagement « se résoudre en descendant », avaient l'aplomb de « monter » ou de ne pas se résoudre du tout; des « fausses relations » éhontées; des accords de neuvième *sur tous les degrés;* des accords de *onzième*, de *treizième : tous les sons de la gamme diatonique* entendus simultanément dans des étagements formidables. Et comme moyen de liaison entre toutes ces agrégations sonores consonantes ou dissonantes, le caprice, le flair; et comme but, suivant les propres mots de Claude, « le régal de l'ouïe ». La « classe Delibes » en frémissait d'étonnement, — et d'épouvante.

Une de ses joies était de nous jouer le tour que voici. Il traînait l'un de nous au tabouret de bois, compagnon du piano : « Elève X, disait-il, opérez voir une modulation de ce ton-ci à celui-là!... » Il les désignait au piano et proposait des choses difficiles. On s'en tirait plus ou moins bien. Il grognait plus ou moins fort. Mais c'est à la cadence finale qu'il nous guettait, d'un regard malicieux. Lorsqu'arrivait la for-

mule coutumière (exemple 3, lettre C), Debussy se livrait à des gambades épileptiques qui agitaient sa noire crinière, alors ébouriffée. Il nous fallut un certain temps pour deviner la cause de ce délire, et la haine farouche qu'il avait conçue pour la « quarte et sixte », annonciatrice de la cadence parfaite. En vérité cette plaisanterie finit par nous convaincre; et la « vieille dame », comme il l'appelait, nous apparut irrémédiablement fanée.

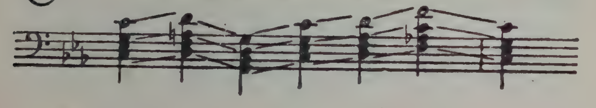
Plus tard c'est à la *cadence parfaite* elle-même que Debussy devait s'en prendre. Un manchot compterait sur ses doigts celles qui se peuvent rencontrer dans *Pelléas*. Et l'on peut affirmer qu'une des caractéristiques — négatives — de l'art debussyste est l'élimination, aux fins de phrases, des anciennes formules conclusives. En cela il a été promptement — et plus ou moins heureusement imité.

On retrouve dans *Pelléas* toute cette langue harmonique qui fermenta, durant de longues années, sous les doigts de Claude Debussy et dont il ébauchait les libertés durant le cours de ses études. Et l'on s'aperçoit aujourd'hui que ces audaces, qui n'ont rien du système, et qui étaient le jaillissement spontané d'un très riche instinct, aboutissent à libérer les accords de contraintes qui ont eu, pour un temps, leur logique et leur efficace ; à débrider des forces latentes ; à tirer du vieux fonds des richesses insoupçonnées. Il est impossible d'entrer ici dans le détail des « nouveautés » que Debussy risqua,

et qui devaient bientôt recevoir la consécration de l'usage courant. On signalera seulement :

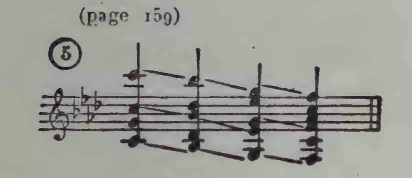
a) Des séries d'accords parfaits, par mouvements parallèles :

(4) (Page 142 de la partition p. et chant, Durand, 1907).

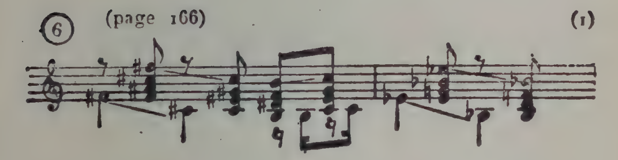


(page 159)

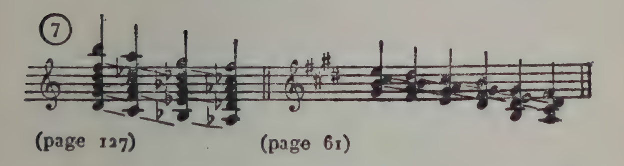
(5)



(6) (page 166) (1)



(7)

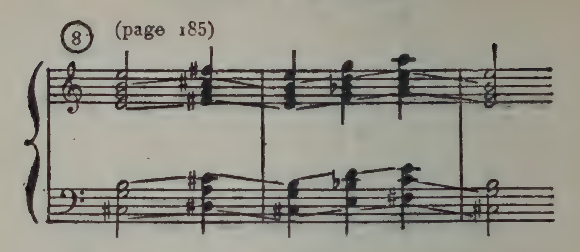


(page 127) (page 61)

b) Des accords de septième (IV sons différents) en traînées continues :

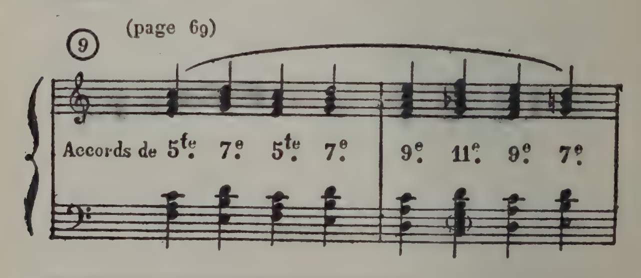
---

1. V. aussi page 130 de la partition, mes. 4, 5, 6, 7



On le voit : les accords de ce dernier exemple, contigus ou disjoints, sont traités comme des accords parfaits : ils ne sont plus estimés dissonants. Wagner, dans Tristan, en avait déjà fait usage, avec prédilection, et l'on peut dire que son harmonie, en cet ouvrage, tire un de ses principaux effets de leur emploi (1). Mais Debussy, qui également les affectionne, leur octroie une liberté d'allures encore plus grande, et il ne craint pas d'y installer même des repos ;

c) De savoureux mélanges d'accords parfaits et d'accords de *septième*, de *neuvième*, de *onzième :*



1. On ne peut ici distinguer les divers accords de IV sons ou de septième. Mais le lecteur tant soit peu sensible

Remarquer les deux mesures qui suivent les précédentes et qui sont la réplique, aux cordes, de ces beaux accords aux *bois*, mais variante harmonique, où l'on voit s'affronter, en 4 accords, 4 tons :



« Il n'y a plus qu'un grand cercle sur l'eau. » Tel est le texte que commente, avec subtilité, le musicien : il semble avoir dispersé ses tons comme s'éloignent les ondes circulaires, à la surface d'un bassin ;

d) Des accords de neuvième du type « naturel » (ex. 1) en séries plus ou moins longues :



De cet accord on a reproché à Debussy d'avoir abusé ; il l'adorait, depuis longtemps, et déjà

---

au caractère des accords, s'apercevra de la différence qui existe entre chacun de ceux-ci et la « septième de dominante » figurée aux exemples 1 et 3.

il avait servi à Lavignac, qui ne s'en plaignait pas trop, des séries de cette sorte ;

e) Des accords de *neuvième* non « naturels », c'est-à-dire dans lesquels l'étagement des tierces majeures et mineures ne se fait pas suivant l'ordre présenté par les premiers harmoniques de la Résonance :



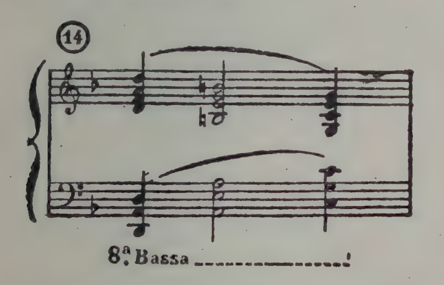
Observer qu'un long repos s'installe sur ce dernier accord (mes. 1, 2, 3), qui se trouve assimilé à un accord parfait ;

f) Des accords *altérés*, dans lesquels en effet un ou plusieurs sons armés de dièses ou de bémols, modifient profondément la physionomie sonore du groupement :



Ici encore le mouvement des parties est « parallèle », et ce genre de traînées harmoniques était, autour de 1900, une nouveauté combattue. C'est

en réalité un procédé neuf, ajouté à ceux qui avaient cours avant Debussy et auxquels il n'a pu renoncer entièrement : le procédé est, dans les arts, une monnaie dont on ne se passe guère. Le tout est de la réduire à ce qu'elle vaut et de la vivifier par un usage adroit et opportun. Il y a des gens habiles qui n'ont que du « procédé », et qui sont pauvres. Debussy se fie à son oreille pour réaliser son plaisir. Il s'aperçoit que certains moyens, inaccoutumés jusqu'alors, lui en procurent; il les adopte, sans pour cela renoncer aux autres. Témoin ce « mouvement contraire » par lequel il installe (page 2) un âpre accord de neuvième, devenu ambigu par l'élision de sa tierce (*ut*) :



Autre exemple d'accords altérés : accords de onzième, se mouvant parallèlement (p. 142, mes. 4 et 5, *Les souterrains*).

Les libertés que prend Debussy sont légitimes, si l'on songe que l'harmonie moderne est issue du jeu des parties vocales. Tout s'était modelé, dans notre art, sur le quatuor des voix humai-

nes. Il a été le prototype et le modèle, impérieux, pendant plusieurs siècles. Or les voix ne peuvent aisément se mouvoir dans l'espace sonore, lorsqu'aucun accompagnement instrumental ne les soutient, que selon des enchaînements où la consonance joue un rôle essentiel ; où les allures et les distances mélodiques sont réglées par des convenances étroites. L'extension prise par la musique symphonique, l'habileté des virtuoses et des musiciens d'orchestre, la formation d'un style purement instrumental devaient desserrer peu à peu les mailles du réseau polyphonique. Mais l'autorité du quatuor vocal, séculaire, légitimement consacrée d'ailleurs par la forme des études supérieures, dans les Conservatoires, régla longtemps la marche des « parties » musicales qui, légitimement aussi, pouvaient aspirer à plus d'indépendance. Le jeu des instruments avait aidé à l'individualisation des accords et au relâchement des liens qui les unissaient. Il restait à leur conférer une autonomie complète, à renoncer aux cadences habituelles, à établir entre les accords des contacts insolites, et, comme disait Debussy, à « noyer le ton ».

Il n'y a peut-être que deux cadences parfaites dans tout *Pelléas*. Celle de la page 101 signifie un ordre formel, — et absurde — de Golaud à Mélisande : le musicien avait besoin d'un geste sonore impérieux. Il l'a trouvé dans le vieux formulaire : l'accord de la *neuvième dominante tombe* sur l'accord de la tonique. La cadence

signalée par une flèche, page 151, exemple 36, souligne emphatiquement les titres princiers de Golaud, qui affirme sa royale naissance.

Il se rencontre dans la partition un grand nombre d'accords parfaits enchaînés simplement, avec mélange, parfois, d'accords de quatre sons sans malice : lorsque l'auteur exprime quelques-uns des sentiments les plus profonds, les plus cachés, il éprouve le besoin de recourir à ces vieux mots sonores, qui prennent sous sa plume, par la mission qu'il leur confie, une valeur admirable : écoutez les six accords par lesquels Mélisande octroie son pardon à Golaud !... (Ex. 125 et 127).

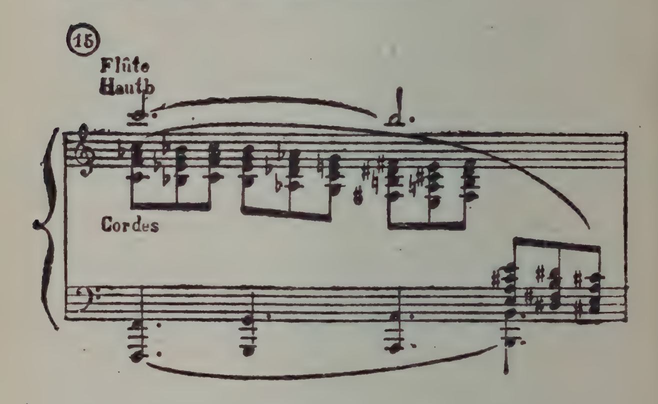
Si l'on poursuit, sans prétendre l'épuiser, le recensement des moyens harmoniques propres à Debussy ou accommodés par lui à son usage, on relèvera encore :

g) L'usage des *accords incomplets*, réduits à des secondes, à des tierces, à des quartes, à des quintes, altérées ou non, etc..., et dont l'incertitude tonale, précisément recherchée, correspond à des pensées ou à des sentiments complexes, obscurs, inquiétants : lisez l'apparition des vieux pauvres, aperçus endormis dans la grotte (p. 112-3) ;

h) Des *notes de passage* (1) et des *broderies* (1) formant des accords adventifs, dont l'on trouverait déjà des exemples dans J.-S. Bach, mais

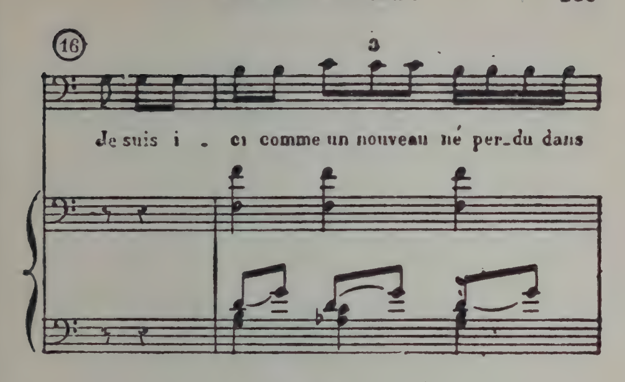
1. Ces termes techniques s'expliquent d'eux-mêmes, si l'on jette les yeux sur l'exemple 15.

qui deviennent ici un procédé assez fréquent, d'une grande richesse d'effets :



Le goût et l'habileté dont l'auteur fait preuve, dans l'arrangement orchestral, donnent à ce chromatisme une exquise douceur; il en est de même pour les dessins qui accompagnent, à la page suivante (p. 54), le thème de Mélisande. Les triolets en tierces des altos *passent* et *brodent* mystérieusement sous le chant du hautbois et les parties de clarinettes ;

i) Des notes résolument *fausses* et qui, intentionnellement, entrent en conflit avec les accords sous-jacents. Debussy ne recourt à ce moyen que dans des cas exceptionnels, et il en tire un parti saisissant. Les mots « et Vous » (page 169) aboutissent à un *mi*[*] qui est gros de menaces :





Ailleurs, au IVe acte, lorsque Golaud (p. 217) s'écrie : « Vous voyez, je ris déjà comme un vieillard... », ce dernier mot entre en conflit, à la voix (*ut dièse*) avec l'accord affirmé par l'orchestre et où l'*ut* est obstinément naturel. La descente vocale chromatique est pourtant d'une allure normale; mais la longueur des repos donne à ces frottements toute leur âpreté.

Pour n'avoir pas abusé de ces moyens-là, Debussy, lorsqu'il y recourt, leur confère une grande énergie.

En résumé, émancipation des anciens accords de III, IV et V sons; usage des accords de VI sons et de VII sons, c'est-à-dire des empilements de 5 et 6 tierces (que des altérations peuvent compliquer) (1) :



par conséquent, extension de la formule de la résonance naturelle, comme Marnold, Landormy, Laloy, de la Laurencie l'ont observé, à l'apparition de *Pelléas;* — tonalité très élargie, admettant, entre des tons réputés très distants, des contacts furtifs qui ont pour effet, comme les altérations et les accords incomplets, donc ambigus, de « noyer le ton principal »; — formules conclusives non assujetties aux coutumières cadences,... telles sont les essentielles nouveautés de ce langage.

Rythme. — « On étouffe dans vos rythmes! » disait Claude Debussy à Ernest Guiraud; lequel faisait l'étonné. « On y étouffe parce que les

1. Ceci est là forme théorique de l'accord. Dans la réalité les sons constitutifs s'espacent plus ou moins et le musicien reste libre de ne pas les exprimer tous. La dureté de telles agrégations se trouve ainsi très atténuée.

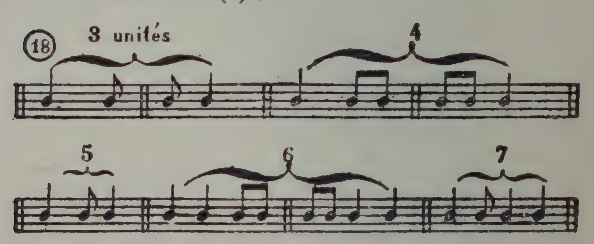
solfèges, confondant rythme et mesure, réduisent tout à des mesures *simples* et à des mesures *composées.* » C'était la même querelle que Claude-Achille avait intentée déjà à Lavignac; et il avait la rancune longue. « Il n'y a pas de solfège, disait-il encore, qui sache expliquer autre chose; et il faut avouer que les musiciens, assez peu curieux de varier leurs formules rythmiques, au cours d'une pièce donnée, justifient trop souvent cette ânerie scolaire et se satisfont d'interminables séries de mesures *simples* (1) ou de mesures *composées* (2), sans chercher à varier les « figures » rythmiques... »

Le procès intenté par Debussy à la rythmique moderne ne fut pas, dans les entretiens relatés ici, poursuivi très loin ni verbalement élucidé : il faut regarder son œuvre pour y découvrir la solution qu'il a cherchée.

Auparavant, et afin de mieux comprendre et ses invectives et ses besoins, il n'est pas superflu de rappeler que les Anciens, dans le maniement des durées, ont été des maîtres en regard desquels les Modernes sont débiles. La langue d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide offrait aux musiciens poètes de la Grèce le canevas rythmique de ses syllabes, réputées *longues* ou *brèves.* La syllabe brève, suivant une convention que justifiait sans doute, d'une manière appréciable, la langue parlée, valait, dans la versification, la moitié de la syllabe longue. Elle avait musica-

1. Les temps y sont divisibles par *deux.*
2. Les temps y sont divisibles par *trois.*

lement la même valeur ; de sorte que la durée des syllabes verbales fournissait au musicien, qui ne faisait qu'un alors avec le poète, un canevas rythmique infiniment varié. Ce n'est pas tout : les III arts musicaux étaient alors étroitement associés : Poésie, Musique et Danse ne se séparaient point : le poète, le musicien, le maître de ballet étaient un seul et même artiste. A la syllabe brève correspondaient et la durée musicale la plus brève, et le geste orchestique le plus bref. C'est en partant de cette unité élémentaire, de durée minima, que l'on édifiait les « pieds » de la mesure ou rythmes-types. Ceux-ci étaient, entre autres et abstraction faite de leur monnaie (1) :



En les associant en séries ou en les combinant entre eux, on obtenait, par une sorte d'agglutination et de prolifération de ces temps-types, des mesures et des périodes rythmiques infiniment variées. Dans l'art lyrique, intimement lié au drame, les changements de mesure étaient des plus fréquents : la modulation rythmique était aussi usitée dans cet art-là, que les

1. C'est-à-dire des formes où la *longue* représentée ici par une noire se résolvait en deux *brèves* (croches).

modulations tonales peuvent l'être dans notre musique. Et cela se conçoit : le déroulement des pensées entraînait le renouvellement des mots et des gestes, — donc aussi celui des sons. Aux inflexions du sens verbal répondaient immédiatement les mouvements de la danse et de la mélodie. Cela est apparent surtout chez Euripide, dont les ordonnances rythmiques, moins grandioses que celles d'Eschyle et de Sophocle, sont plus mobiles, et concordent plus étroitement avec le déroulement des mots et les fluctuations du drame.

Ainsi pour les Anciens le rythme est proprement *l'organisation de la durée.* Organisation dont chaque artiste est maître, car il peut combiner, *a piaccere*, les éléments premiers de ses strophes lyriques : il part de la valeur rythmique minima et il la multiplie à son gré, tout en la modelant en figures parfaitement mobiles : il n'y a pas, dans tout le théâtre grec, deux strophes lyriques semblables (1).

La valeur rythmique des langues antiques se perdit peu à peu. Déjà saint Augustin, — un livre récent de Jean Huré le montre, — en ignore la clef. Les clercs du Moyen Age, que la langue parlée de leur temps éloigne de plus en plus de la prononciation mesurée des poésies

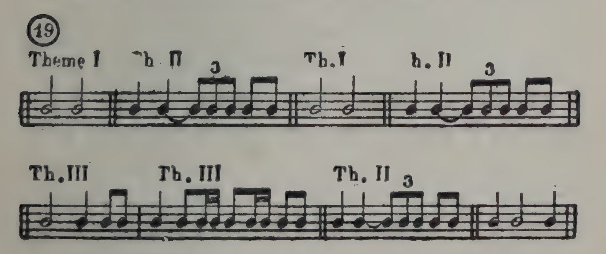
1. Mais on sait que la *strophe* se répétait, sinon dans les mots, du moins par la mélodie et peut-être par les mouvements de danse, à l'*antistrophe;* de sorte qu'il faudrait dire : il n'y a pas de *paires strophiques* semblables.

anciennes, ne vivent plus sous le régime des III arts musicaux associés. Le mysticisme s'en mêle. On divise la durée maxima, l'Unité suprême, en trois; on subdivise en trois chacune de ces divisions, et ainsi de suite, parce que l'Unité est réalisée dans la Trinité Sainte. Une notation rythmique ternaire se crée et s'impose... Puis on se lasse de cette perpétuelle ternarité. On ose diviser et même subdiviser l'Unité par Deux, qui va dorénavant voisiner avec Trois, mais qui ne sera que l'Imperfection, tolérée, en regard de la Perfection trinitaire. La notation s'adapte à cette arithmétique. Le malheur est qu'elle la consacre, et comme elle est encore la nôtre, nous sommes régis, inlassablement, par le régime de l'Imperfection et de la Perfection : Deux et Trois restent des tyrans graphiques qui infligent à l'esprit des musiciens des habitudes et des routines. On peut s'en évader, mais non pas sans effort. Et l'on voit que, comparé au régime rythmique des Anciens, le nôtre a retourné la perspective : il part d'une grande Unité et il la fragmente et l'émiette, indéfiniment (1). Les poètes-musiciens-danseurs de l'Antiquité édifiaient, avec la minime unité qu'ils estimaient être le plus brève possible, des mesures et des périodes, d'accroissement presque sans limites, variées, en cours de route, par la forme diverses des *pieds*. L'art populaire seul

1. Avec les seuls diviseurs 2 et 3.
2. Ils appelaient *pied* ce que nous nommons temps.

conserva l'instinct et la pratique de rythmes-types, ayant une forme pareille ou analogue à celle des groupes figurés sur l'exemple précédent (18), et qui, ne s'astreignant pas à de longs défilés, se substituent volontiers les uns aux autres, suivant les besoins de la pensée et les oscillations des mots.

Il semble bien que Claude Debussy ait retrouvé partie de cette rythmique, que la chanson de folklore était seule à défendre contre la routine des musiciens professionnels : au lieu de séries de rythmes uniformes, longuement poursuivies, il module, dans les durées, avec une fréquence qui, autant que ses harmonies, a pu déconcerter les auditeurs. Cette variété rythmique, qui correspond, dans les chants populaires, aux nécessités du texte verbal, on s'aperçoit, à la lecture de *Pelléas*, que le musicien l'a réalisée, non seulement dans l'articulation des mots, mais dans toutes les régions, même purement instrumentales, de son œuvre. Ainsi, dans le court prélude du 1er acte, en 22 mesures, il y a 8 changements de figures rythmiques, par suite de l'enchaînement des thèmes I, II, III :



Le développement beethovénien — et wagnérien — sur une série rythmique uniforme, est peu goûté de Debussy. Il s'en rapproche cependant, lorsque la durée d'un état d'âme, ou d'une action scénique, sans changement appréciable, le conduit à en user :

Exemples : p. 16 à p. 21 (la forêt).
p. 30 et 31 (les conseils d'Arkel).
p. 46 à p. 51 (le navire).
p. 108 à p. 110 (la grotte).
p. 117 à p. 121 (la tour).
p. 152 et 153 (midi).
p. 181 à la fin de l'acte (Yniold à la fenêtre).
p. 213 à p. 217 (Golaud furieux).
p. 223 à p. 232 (les moutons).
p. 282 à p. 286 (la douleur de Golaud).

Dans toutes ces scènes la continuité rythmique est conseillée par l'action dramatique, qui appelle un effet persistant. Ce n'est point de là du procédé; c'est du goût. Debussy varie ses moyens et si, le plus souvent, il recourt à la « modulation rythmique », c'est que le texte verbal ou la série des images sonores qui se chassent les unes les autres dans les secrets de sa rêverie, lui conseillent cette mobilité. A cet égard-là il paraît être, comme il a été dit plus haut, une réincarnation d'Euripide. Les railleries d'Aristophane à l'adresse du poète, qui renonçait aux strophes trinitaires d'Eschyle et de

Sophocle pour peindre avec plus d'abandon et de variété les sentiments qui fuient et s'évanouissent, elles ont éclaté de nouveau, quand *Pelléas* a vu le jour.

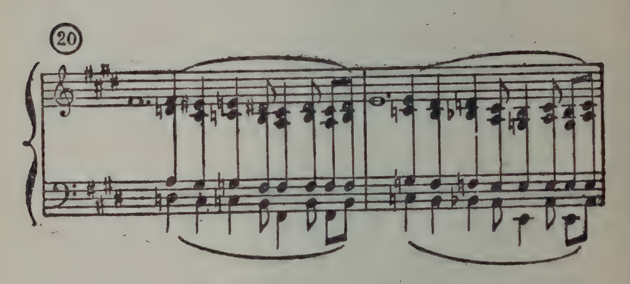
Dans ce domaine de la rythmique, qui comprend non seulement le *dessin* des temps et des mesures, mais l'agencement des périodes, Claude Debussy, qui se montre libre et souple à merveille, ne s'est pas dégagé de certains procédés, qui sont à la fois faciles et efficaces. S'il n'a consenti dans tout l'ouvrage qu'une seule répétition de quelque étendue (les 9 mesures comptées à partir de la mes. 14 de la page 147, se retrouvent identiques, — mais, il est vrai, complétées par la voix humaine, — à partir du milieu de la page 150), il se trouve dans la partition un grand nombre de mesures ou de paires de mesures réitérées; et aussi des répétitions à peine masquées par une transposition à l'aigu ou au grave... Que les mânes d'Emile Durand tressaillent d'allégresse! Debussy n'a pas renoncé aux « marches d'harmonie », qu'élève il a si fort méprisées.

Il est vrai que les « marches », dans *Pelléas*, ont, de par leurs harmonies constitutives, une haute saveur et que le fade Emile Durand les eût férocement répudiées. Mais elles sont là, nombreuses, compliquées, qui ont scandalisé quelques critiques, plus debussystes que l'auteur, et qui leur ont paru défaillances. Pourquoi?

La dernière mesure de la page 47 et la pre-

mière de la page 48, répétition de la précédente, sont transposées d'une tierce mineure à l'aigu dans les deux mesures qui les suivent.

Page 58, on trouve, par transfert d'un ton au grave :



Les pages 227 et 228 offrent une suite de réitérations : les mesures 5 et 6, 9 et 10 se répètent (page 227) ; à la page suivante, les mesures 1, 2, 3, 4 sont transposées dans les quatre qui suivent. De plus, les mesures 14 et 15, qui font le raccord entre les deux quatrains, constituent une *marche d'harmonie*, faite d'accords de septième :



Reconnaissons-le : c'est là encore un « pro-

cédé », une de ces inévitables survies d'habitudes qu'on pourrait dire séculaires, prolongées parfois à l'insu des continuateurs. Mais aussi prions le maître musicien qui n'a jamais répété ni transposé des mesures, ou des périodes plus ou moins longues, de jeter la première pierre à Claude Debussy. Aussi bien la répétition, surtout lorsqu'elle est atténuée par la poursuite, indépendante, de la partie vocale, est un moyen très légitime. Il est d'indigentes redites ; il en est dont l'effet est puissant : depuis que les grands lyriques, au théâtre d'Athènes, ont, sur des mots autres, *mais de même rythme*, répété dans l'antistrophe la mélopée de la strophe, ce besoin des rappels, des réitérations contiguës ou non, n'a cessé de hanter les musiciens. Les peintres ont leurs rappels de couleur. C'est, dans le monde des sons, à des symétries analogues que s'astreignent ou se laissent glisser les auteurs. Procédé ! mais tout aussi vieux que le monde, et qui n'est pas près de périr. Quand Debussy l'emploie, en le parant de sa langue personnelle, il faut être bien inattentif à l'allure générale de son musical discours pour déplorer, pédantesquement, ces redites. Elles sont moins apparentes ici que dans la Symphonie de César Franck ou dans mainte haute œuvre moderne, parmi les plus hautes ; et elles ne sont pas plus coupables.

Sans cesse Debussy renouvelle les « figures » de ses rythmes, parce qu'il fait d'eux des agents d'expression. Ils ont autant de mobilité que les

sentiments très nuancés dont ils sont, — aussi bien que la mélodie, l'harmonie et le revêtement orchestral, — les assidus interprètes.

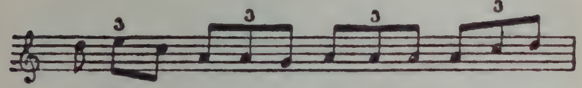
Le style vocal. — Il est singulièrement varié. Et, bien qu'il soit pédantesque de faire entre les diverses formes mélodiques que l'on rencontre dans l'ouvrage des distinctions analytiques, — qui eussent exaspéré l'auteur, — il est nécessaire de le défendre contre un des reproches les plus graves, et les moins mérités, qui ont été articulés contre sa manière vocale.

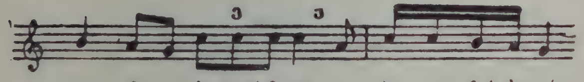
Debussy, toutes les fois que le sens des propos énoncés l'induit en simplicité nue, n'hésite pas à se rapprocher de la parole parlée. Il répercute le même son, il donne à la cantilène une allure discrète, sans écarts mélodiques, sans secousses du rythme. On pourrait croire, — cela n'est pas, — qu'il a strictement appliqué les préceptes de Jean-Jacques, que Bourgault-Ducoudray, en 1888, avait commentés dans ses cours. Non seulement les articles du *Dictionnaire de musique* mais la *Lettre sur la Musique française* avaient été lus par l'enthousiaste professeur devant un auditoire qui comptait trois cents amateurs et moins d'une demi-douzaine d'élèves, mais Bourgault, joignant l'exemple au précepte, avait imaginé de fabriquer, comme il disait, un récitatif à la Rousseau. En voici le début :

(22)









L'auteur de l'insipide *Devin du Village*, mieux avisé dans ses écrits que dans sa musique, semble avoir prophétisé qu'un musicien français réaliserait un jour le « récitatif approprié à la simplicité et à la clarté de notre langue ». Jean-Jacques affirmait que ce récitatif doit « rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix. Peu de sons soutenus ; jamais d'éclats, encore moins de cris, rien qui ressemble au chant, peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés ». Et ailleurs : « Le meilleur Récitatif est celui où l'on chante le moins : voilà, ce me

semble, le seul vrai principe tiré de la nature de la chose... »

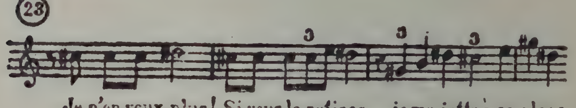
Debussy qui, pour son bonheur, ignorait et le *Dictionnaire de Musique* et la *Lettre sur la Musique*, a créé une déclamation qui répond aux définitions de Jean-Jacques avec une exactitude que Romain Rolland a signalée. Toutefois il y a une différence essentielle entre le « récitatif non mesuré » auquel songe Rousseau lorsqu'il disserte et le « récitatif mesuré », sans rigueur, il est vrai, mais toujours assujetti à la battue du chef d'orchestre, que l'auteur de Pelléas a voulu. Ce n'est point le *Sprechsingen* de Wagner, sous lequel court une symphonie continue. C'est moins encore le récitatif à la Gluck, martelé par des accords qui « suivent la voix » et destiné à faire contraste aux Airs. Rousseau écrit avant la production des grandes œuvres de Gluck. Il n'a en vue que celles de Lully, de Rameau et de leurs épigones; or il dit du Récitatif « qu'il est le moyen d'union du Chant et de la Parole, et que la Parole, modifiée par la musique », — il faut entendre le *récitatif non mesuré,* — « coupe et sépare les Chants ». Rien de pareil dans *Pelléas*. Le mot Récitatif ne convient plus à cette déclamation, enchâssée dans une trame sonore, souvent très riche, et qui, n'aboutissant jamais à des Airs proprement dits, prend à chaque instant une allure toute lyrique. Debussy ne renonce pas à laisser chanter la voix humaine. Elle reste pour lui le plus souple et le plus beau des instruments. Si les élans qu'il

lui imprime sont contenus et les effusions toujours discrètes, ils ne sont que plus riches d'accent et d'émotion. Sans qu'il soit possible de marquer le passage, on trouve dans *Pelléas* plusieurs manières vocales, et c'est leur intime fusion qui donne à l'œuvre un de ses caractères propres. Sans doute si Jean-Jacques l'entendait, désavouerait-il l'auteur. Car en complétant la définition citée plus haut, il ne se contente plus d'être prophète, comme on va voir : « Le *récitatif obligé* est celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, *oblige* pour ainsi dire le Récitant et l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif et de Mélodie, revêtus de tout l'éclat de l'orchestre, font ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui; et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'Auditeur que si l'Acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre. Jusqu'ici la Musique française n'a su faire aucun usage du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scène du *Devin du Village*, et il paraît que le Public a trouvé qu'une situation vive, ainsi traitée, en devenait plus intéressante. »

Lisez le *Devin du Village !*... Mais il faut savoir

gré à ce grand prosateur, qui fut un petit musicien, d'avoir ajouté, avec une feinte modestie : « Que ne serait point le *Récitatif obligé* dans des scènes grandes et pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique et badin ? » Sans infliger à la déclamation voulue par Debussy cette étiquette surannée, il faut convenir que Jean-Jacques, théoricien de la musique, semble pressentir quelque chose de l'art lyrique que *Pelléas* a révélé.

Art mobile, essentiellement. La couronne de Mélisande est tombée dans la fontaine. Golaud vient de dire, en récit mesuré mais *parlé* presque : « Je pourrais la retirer facilement : l'eau n'est pas très profonde ». Mélisande *chante* :

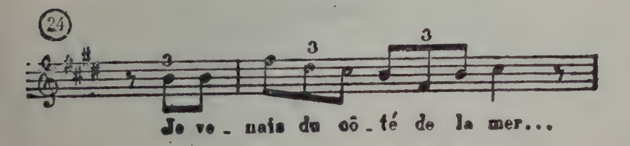


Plus loin, Mélisande *parle* : « Oui... qui êtes-vous ? » Golaud *chante* : « Je suis le prince Golaud... » (V. exemple 36).

Geneviève lisant, au second acte, la lettre de Pelléas, — les réflexions d'Arkel, — les paroles de Pelléas, qui survient, — toute la scène II, en un mot, est conçue vocalement selon cette manière propre à l'auteur, qui n'est ni le récitatif coutumier, ni l'air, ni le « lied » ; qui est mesuré cependant ; qui tantôt, malgré la soumission à la baguette du chef d'orchestre, res-

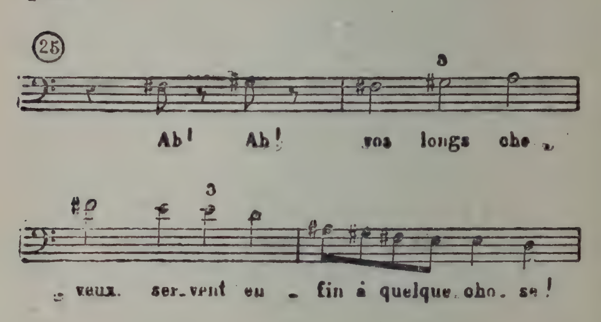
semble à une psalmodie, tantôt se fait cantilène lyrique avec des inflexions mélodiques charmantes, et toujours exprime, avec une vérité dont cinq actes n'épuisent pas la force, l'état d'esprit des personnages. Il ne s'agit pas encore d'états d'âme : les passions ne fermenteront que plus tard. Mais sous cette apparente indifférence quels pressentiments esquissés ! Des thèmes de très beau caractère, auxquels est attaché un sens voilé que l'auteur ne tient pas à définir [I, II, III, etc., p. 135], sans parler de mélodies incidentes que l'analyse de l'acte signalera, servent de trame à ces entretiens en demi-teinte qui sont, dans leur sobriété, des pages très émues.

En particulier dans les régions où l'orchestre, comme il a été dit plus haut, développe thèmes ou rythmes et se charge, par conséquent, du dessin et de la couleur, la sobriété de la déclamation, qui se manifeste par le peu d'étendue que parcourent les voix, n'empêche pas l'auteur de se départir, à l'occasion, de cette manière vocale, et de donner à ses personnages la liberté de chanter dans un espace sonore élargi. Rien de plus gai que ces mots de Pelléas (p. 43) lancés comme un arpège :

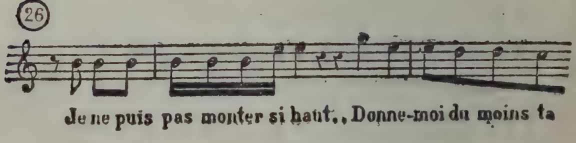


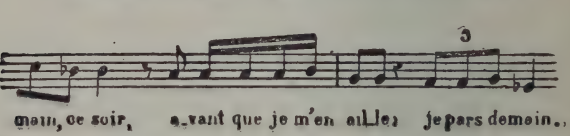
Rien de plus terrible que cette escalade vo-

cale, suivie d'un long recul vers le grave (p. 215) dans la scène cruelle où Golaud ne se contient plus :



Et peut-on rencontrer plus touchante expansion que cet élan de la voix vers l'aigu, réprimé par une régression soudaine, dans la scène magnifique où les cheveux de Mélisande vont inonder Pelléas jusqu'au cœur ? (page 122).





Ce n'est point parce que toute l'étendue de la voix du ténor est parcourue dans ce trajet

que l'accent est si pathétique ; c'est par le contraste soudain que propose cette ardeur « chantée » avec les timides aveux qui la précèdent. Debussy n'est pas prisonnier d'un système. Il est le serviteur fidèle du poème qu'il a choisi et qui a stimulé son art : il se laisse mener par lui et il change de manière dès que son texte l'y convie.

Est-il nécessaire d'insister sur l'abondante mélodie qui, dans cette même scène (p. 130 à p. 134) épand si simplement ses périodes : « Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux... Tu vois... tu vois... mes deux mains ne peuvent pas les tenir ; il y en a jusque sur les branches du saule.. Ils vivent comme les oiseaux dans mes mains, et ils m'aiment, ils m'aiment plus que toi !... » Le malheur est, — dans l'estime de quelques personnes, — que cette musique n'est ni « carrée » (1), ni symétrique, ni très facile à retenir. Elle est un cri de l'âme et qui ne se satisfait point des formules toutes faites. « Mais, — selon les propos de Paul Landormy, — le plus doué de nos tragédiens, par sa *parole*, n'arriverait jamais à traduire le charme et l'émotion contenus dans cette admirable mélodie ! Toute une poésie nouvelle s'ajoute à celle du texte de Maeterlinck. »

---

1. Les phrases musicales composées de 4, 8, 16... mesures, c'est-à-dire dans lesquelles 4 et ses multiples sont les nombres périodiques, ont été une longue coutume, et sont aisément retenues. De là leur faveur auprès du public.

C'est dans l'acte IV que le « chant » s'affirme le mieux. La scène suprême de l'amour et de la mort ne comporte plus, que par instants, la déclamation récitée, propre à l'auteur; et, parce que les voix parcourent ici. sans contrainte, toute la longueur de leur échelle (notamment Pelléas, pages 250, 258, 260, Mélisande, pages 265-267), leurs accents prennent une valeur agrandie. Mais elles se gardent encore des éclats. Il y a, dans leur abandon, une pudeur qui les préserve des violences.

Au dernier acte, Mélisande agonise : il pèse, sur les voix, comme un voile qui les assourdit. Seule, celle de Golaud, du mari qui veut savoir, et que ses trances jalouses rendent si cruel, seule cette voix-là, dans une prière qui s'achève en une sommation brutale, terriblement « chante ». Les autres se meuvent en cantilènes à demi effacées, qui sont, surtout dans la bouche de la mourante, d'une supérieure beauté : « Est-ce vous, Golaud? Je ne vous reconnaissais presque plus. » — « Oui, oui! je te pardonne. » — « Qui est-ce qui va mourir, est-ce moi? » Mélisande dit ces trois paroles portées par la même harmonisation simple, et profonde, avec une naïveté qui les rend poignantes. Ces pages magnifiques ne peuvent s'expliquer. Il doit suffire de les entendre.

Les thèmes. — Ici j'éprouve quelque embarras et je voudrais prier Claude Debussy de m'absoudre. Je sais quelle horreur il a eu du

leitmotiv wagnérien et de quels sarcasmes il l'a poursuivi; et il m'est impossible de ne pas constater que dans *Pelléas et Mélisande* les thèmes abondent, qui personnifient les hommes ou qui évoquent les choses. Toutefois en m'aidant de ses propres déclarations je pourrai peut-être respecter à la fois ses croyances et ses haines.

En 1889, Claude Debussy, qui venait d'entendre *Tristan* à Bayreuth, et qui possédait toute la partition dans sa mémoire, disait à Ernest Guiraud : « Ce que j'admire le plus dans cet ouvrage c'est que les thèmes de la symphonie sont aussi les reflets de l'action. Mais la symphonie ne violente pas l'action : la musique n'est pas l'essentiel du drame, un équilibre permanent se réalise entre les nécessités musicales et les évocations thématiques. Celles-ci n'interviennent qu'autant qu'il faut pour donner à l'orchestre la couleur qui convient à sa fonction décorative. Je crains que dans la Tétralogie les thèmes ne deviennent des tyrans... » Debussy l'entendit l'année suivante. Il écrivit à son maître, au lendemain des représentations : « Quelles scies, ces *leitmotive!* Quelles sempiternelles catapultes! Pourquoi Wagner n'a-t-il point soupé chez Pluton après avoir achevé *Tristan* et les *Maîtres ?* Ses Niebelungen, où il y a des pages qui me renversent, sont une *machine à trucs* » (*sic*) Septembre 1890.

Claude Debussy en resta au stade du *leitmotiv* dans *Tristan.* Ce n'est pas là encore celui de la Tétralogie, devenu ici en effet une étiquette

énorme, dont l'affichage est déclanché non seulement par l'apparition du personnage ou de l'objet qu'elle incarne, mais par la moindre allusion, faite dans le texte, à l'un ou à l'autre; de sorte qu'elle fait fonction de guide-âne, comme si l'auteur était hanté par la crainte que les héros ou les faits ne fussent assez explicitement mis en scène. Les répulsions instinctives de Debussy pour ce langage trop clair l'ont conduit à d'excessifs dédains. « La musique de la Tétralogie est un boniment », disait-il. Et le merveilleux trio des Filles du Rhin, au IIIe acte du *Crépuscule des Dieux*, que longtemps il excepta de ce jugement sommaire, finit par lui paraître du verbiage! Même Tristan, qui l'avait tant ému, ne lui resta pas cher : dès 1901, dans la *Revue Blanche*, et ailleurs, il en raille la « pharmacie » et il en abhorre les « cris »...

Sans qu'il s'en doutât cependant, et nonobstant une orientation propre qui devait aboutir à des divergences radicales, on peut dire que dans *Pelléas* il joue des thèmes comme Wagner en joua dans Tristan : « La musique n'y est pas l'essentiel du drame : un équilibre permanent se réalise entre les nécessités musicales et les évocations thématiques ». Il ne faut donc pas affubler les thèmes de *Pelléas* de l'appellation wagnérienne *motifs-conducteurs* : ils ont un rôle plus discret : on les voit par instants changer, apparemment, de valeur significative. Il faut uniquement s'attacher au « symbole », aux associations subtiles de sentiments et d'images,

pour deviner par quelle intention sécrète le musicien les fait reparaître. *Pelléas* renferme une sorte de mystique musicale, au sens caché, qui donne à l'emploi des thèmes et à leurs retours une valeur d'exception.

En affirmant que l'auteur n'est pour rien dans ces désignations, qu'elles sont employées ici pour la seule clarté du langage et qu'elles lui eussent paru, peut-être, des erreurs, on risquera des thèmes numérotés, dans l'analyse, en chiffres romains, l'interprétation suivante :

I. (Les temps lointains...) (1).
II. Golaud.
III. Mélisande.
IV. (La destinée).
V. Pelléas.
VI. La fontaine.
VII. (L'anneau).
VIII. Yniold.
IX. (L'amour déclaré).
X. (La mort).
XI. (L'amour éperdu):
XII. L'enfant.
XIII. (Le pardon).

Le motif de Mélisande, le plus employé dans l'ouvrage, subit des transformations qui n'ont rien de commun avec ces désarticulations thé-

---

1. Je signale, par des parenthèses, les hypothèses les plus scabreuses, et il faut déplorer que cette nomenclature ait un faux air wagnérien, notamment aux thèmes IX et XI.

matiques en usage dans plusieurs ouvrages modernes, et qui sont l'utilisation, pas toujours très musicale, des éléments mélodiques et rythmiques d'une formule initiale. Ici, au gré d'une sensibilité qui réagit aux moindres incidents, le dessin premier s'altère, quitte à restaurer ensuite sa forme originelle. Dans le seul premier acte il reparaît plus de quinze fois. Celui de Golaud est tout rythmique et, oscillant entre deux sons contigus, il semble exprimer l'incertitude, l'irrésolution du personnage ou la force indéterminable qui agit sur sa destinée; il est aussi disséminé à travers l'œuvre; souvent avec une signification qu'on pourrait dire ésotérique, tant elle est enveloppée. Il ne serait pas malaisé d'inventorier plus de treize thèmes. Mais il est déjà abusif d'en infliger ce nombre à la mémoire du moins pédant des musiciens... Je m'excuse de cette violence faite à ses goûts : je voudrais seulement marquer, sans compromettre l'auteur par des affirmations auxquelles il ne peut plus opposer un démenti, que Claude Debussy, tout en les faisant siens, et en se les rendant propres, use de procédés thématiques dont Berlioz (*Symphonie fantastique*) et Wagner, dans *Tristan*, lui avaient fourni des exemples.

Parmi ces motifs, quelques-uns, très caractéristiques et d'une beauté qui les fixe aussitôt dans le souvenir, ne se réitèrent que peu de fois. C'est le cas de ce *thème du pardon*, — que, du moins, je désigne de la sorte, — et qui est

un des accents les plus beaux qu'on puisse admirer dans l'ouvrage.

Il arrive quelquefois que deux thèmes, ou même trois, se superposent et s'entrelacent; cela sans effort ni contrainte, simplement parce que leur union a une signification profonde (Exemples 30, 51, 80, 97, 103, 105).

L'orchestration.— A ceux des premiers auditeurs de Pelléas, qui avaient l'oreille avertie, il avait suffi des premières mesures de l'ouvrage pour pressentir tout ce qu'il allait apporter de neuf dans le monde des combinaisons instrumentales. C'est une délectation d'entendre les violoncelles divisés enlacer dans les contrebasses, également divisées, leur mélancolique mélopée. Et lorsque, sur le premier temps de la seconde mesure, les trois bassons, de leur voix grave, installent un accord parfait d'*ut majeur*, en sonorité très douce, l'effet est surprenant. On voit apparaître aussi, dans ce frontispice en demi-teintes, ces presque imperceptibles roulements de timbale, auxquels Debussy confère une puissance dramatique : il en fait comme une sournoise menace (mesures 5, 6, 7). Même à la mesure 7, la timbale parle seule, dans le lointain, jusqu'à ce que les violoncelles, subdivisés en 4 parties, et les altos, reprennent le thème initial en harmonies où les chapelets de quintes consécutives, comme dans un vieux déchant et plus tard défendues, donnent à la mélodie un aspect neuf, bien que vétuste...

Le parti pris apparaît dès l'abord : l'auteur nous convie en une demeure mystérieuse, où le rêve prévaudra; où le cauchemar même — quand les cruautés du destin y feront tourner la rêverie, — s'assortira à cette pénombre. Les peintres les plus éclatants ne sont pas les plus riches d'émotion communicative. Debussy, rompant avec les habitudes que Wagner, — mal et méchamment imité, — avait suscitées chez nous, impose des restrictions à sa famille instrumentale.

Son orchestration a surpris ou irrité bien des gens, même parmi les détracteurs de Wagner. Ceux-ci, qui reprochaient à l'orchestre de Bayreuth d'être trop lourd, — l'avaient-ils entendu *à Bayreuth*? — ne furent pas les moins ardents à déplorer que celui de *Pelléas* fût trop léger.

Pour qui a vécu à Paris, de 1880 à 1900, et a pu assister à l'installation, savamment dosée, de l'art wagnérien au concert, puis au théâtre, une certaine éducation de l'oreille s'était faite ; des appétits nouveaux se satisfaisaient jusqu'à la réplétion et jusqu'à la griserie. Si l'on excepte *la Damnation de Faust* et les autres œuvres symphoniques de Berlioz, qui gardaient grande figure orchestrale en regard des fragments de *Tannhäuser*, de *Lohengrin*, de *Tristan* et de la *Tétralogie*, mainte œuvre française, ou autre, paraissait grise. Injuste perspective, et absurde : jamais Wagner n'eût toléré que son formidable orchestre, destiné à être couvert et dont il avait réglé l'étouffement par un dispo-

sitif approprié, déchaînât toutes ses forces dans le dos des chanteurs et, faisant face au public, derrière eux, lançât directement ses clameurs à l'auditoire. C'est ainsi cependant que ses ouvrages ont été et sont encore souvent présentés au public français. Une telle plénitude sonore, excessive, ne s'installe pas sans péril : elle crée peu à peu des besoins factices, et les musiciens français s'y laissèrent prendre.

Le système qu'adopta Wagner et qui consiste à renforcer les lignes de ses dessins par des associations, à l'unisson, d'instruments aux timbres divers, — d'où résultent des timbres *composites*, — n'est légitime qu'à Bayreuth, dans les sous-sols de l'orchestre. Appliqué à des ouvrages qui se présentent sur nos scènes, il devient dangereux pour les chanteurs, dont la voix ne peut lutter contre une armée si nombreuse. Claude Debussy eut le courage de licencier une partie de ces troupes et de faire usage d'une légion réduite, par son éparpillement : il divise et subdivise les « cordes », très souvent, de sorte que leurs parties, au lieu d'être cinq, soient 6, 7, 8, 9, 10, 12..., et perdent en intensité ce qu'elles gagnent en étagements. Sans amoindrir le rôle des contrebasses, il fait d'elles un usage discret et judicieux. Jamais il ne leur laisse alourdir, par un bourdonnement monotone, l'édifice qu'elles supportent. Fréquemment il confie aux violoncelles le soin de sonner le grave, dans le groupe des cordes, et ne demande aux contrebasses que de souligner, de loin en loin, par un

pizzicato, les moments essentiels de l'harmonie. En revanche il les individualise volontiers, et leur attribue des dessins mélodiques que, contrairement à l'usage, elles sont parfois seules à émettre. Leur gravité fait leur inconsistance et, quand elles ne sont pas doublées à l'octave supérieure par les violoncelles, les bassons ou les cors, ce qu'elles disent est flou, vacillant. Debussy tire parti de cette imprécision pour exprimer une crainte, une inquiétude. Lorsque, dans la scène de la Forêt, Mélisande s'écrie : « Oh! ne me touchez pas!... », le thème qui la personnifie est émis par la contrebasse seule (exemple 39) en opposition avec le même thème, autrement rythmé, au hautbois. L'enchevêtrement des contrebasses et des violoncelles, en parties emboîtées, donne au court prélude des *Souterrains* (p. 187 de la part. d'orchestre, p. 142 de la part p. et chant) sa teinte caractéristique. A l'acte IV, dans l'entretien d'Arkel et de Mélisande, plus loin dans la scène où Golaud saisit Mélisande aux cheveux, les contrebasses font tout autre chose que de doubler les instruments graves. Et sous les mots de Golaud : « Vous ferez comme il vous plaira, voyez-vous! Je n'attache aucune importance à cela... », elles rythment, par contraste, avec la lente ligne des violoncelles, de terribles triolets. En d'autres termes, si souvent elles se taisent, lorsqu'elles parlent, ce n'est pas seulement du renfort qu'elles apportent : elles ont leur rôle propre, et magnifique.

En sus du groupe des « cordes » qui reste, dans *Pelléas*, l'âme de l'orchestre, l'auteur a voulu 2 harpes, 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones ténor, 1 tuba. A la batterie : des timbales, des cymbales et un triangle. Les grand *tutti* sont rares. On les trouve surtout dans les interludes, où ils prennent une valeur d'autant plus éclatante que la sobriété orchestrale, lorsque les voix sont en cause, est de la part de l'auteur une constante préoccupation. Ce grand orchestre, qui ne diffère de celui de *Tristan* que par l'absence de la clarinette basse, dissémine ses forces plus fréquemment qu'il ne les coalise. Les timbres composites, on l'a dit, sont rarement empoyés. Chaque instrument aime à isoler ses dessins : il prend ainsi toute sa valeur expressive. Il est un compagnon, jamais une doublure de la voix humaine ; celle-ci a ses routes propres que croisent avec précautions celles des autres organes sonores : elles ne se rejoignent pas. Aussi l'allure vocale est-elle libre et dégagée : si le chanteur articule bien, pas un mot n'est perdu.

Un auditeur, parfaitement insensible au charme de la musique, et que celle de *Pelléas* avait enthousiasmé, donnait de son admiration cette raison péremptoire : « Debussy ne m'a point empêché d'entendre Maeterlinck! » Il est vrai : c'était là un rare mérite à l'époque où Albert Carré opposa à des ouvrages bruyants une partition qui mettait au premier plan la dé-

clamation verbale; où le livret était une œuvre magistrale, bien que discutée; où la pensée philosophique du poète atteignait, sans être altérée, un auditoire qui, d'ordinaire, à l'Opéra-Comique, n'en entend pas si long...

L'étude de la partition d'orchestre est un pur délice, et, pour les musiciens, un grand exemple. Non qu'elle soit le modèle qui doive partout prévaloir : elle revêt un ouvrage d'exception ; elle est elle-même une réussite exceptionnelle. Mais si ces procédés ne sont pas applicables à tous sujets lyriques, elle apprend que le pathétique, pour s'exprimer, n'a pas besoin du bruit. La mort de Mélisande, qui survient dans un souffle, ne condamne point celle d'Yseult. Elle ne s'y oppose pas, ne la contredit pas. Elle a d'autres beautés. Elle ne nous touche pas moins. L'enveloppement instrumental que Wagner a conçu pour la dernière scène de son œuvre et qui flamboie, n'a rien de commun avec la dénudation sonore progressive qui achemine l'auditeur de *Pelléas* vers une conclusion autre. Le désespoir d'Yseult est comme un défi de l'amour à la mort. L'évanouissement de Mélisande est l'acceptation, passive, d'une incompréhensible destinée.

Pelléas est, avec plusieurs autres ouvrages de Maeterlinck, qui se complaît dans cette désespérance, un de ces « drames d'angoisse dans lesquels la présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème et où il n'est répondu au

problème de l'existence que par l'énigme de son anéantissement... » Claude Debussy a, dans cet esprit même, interprété ce poème. Ce ne sont pas seulement les voix de ses personnages qui évoquent la sourde et maligne influence : les voix de son orchestre, souvent voilées et comme assourdies, créent autour de l'action une sombre atmosphère, sans lourdeur. Il serait long, et d'ailleurs vain, de détailler le rôle de chaque groupe instrumental, et dans chacun d'eux celui des solistes.

Deux mots des instruments les moins usuels. La timbale est souvent active, tantôt en longs roulements, à peine perceptibles, tantôt en percussions rythmiques sans violence. Elle a un rôle remarquable dans les présages. Les cymbales de même. L'intervention des trombones, rare, courte, est décisive (1). En revanche, celle des bassons est constante et très souvent mélodique; l'auteur a mis en lumière les qualités expressives de cet instrument, qui possède, au grave et à l'aigu de son échelle, des sons d'un si beau timbre.

Romain Rolland a résumé les qualités de cet orchestre « volontairement restreint, allégé, divisé. Il a le dédain aristocratique de ces or-

---

1. Acte II, scène II, *Golaud :* « Je ne dormirai pas avant d'avoir la bague ! »

Acte IV, scène II, *Golaud :* « A droite et puis à gauche... Absalon !... »

Ibidem : *Arkel :* « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes. »

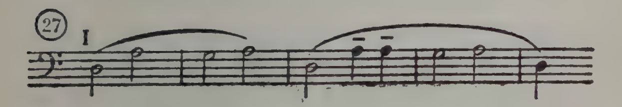
gies de sons auxquelles l'art de Wagner nous a habitués (1); il est sobre et raffiné, comme une belle phrase classique de la fin du XVIII[e] siècle. « Rien de trop » : c'est la devise de l'artiste. Au lieu d'amalgamer des timbres pour des effets de masse, il dégage l'une de l'autre leurs personnalités, ou il les marie délicatement, sans altérer leur nature propre. Comme les peintres impressionnistes de ce temps, il peint par couleurs pures, mais avec une sobriété délicate, que toute rudesse rebute, comme une laideur ». (*Musiciens d'aujourd'hui*, p. 204.)

Acte I

Une forêt. — Vingt mesures seulement précèdent le lever du rideau. Il faut tout de même y voir un prélude symphonique, et même, en un certain sens du mot, une *ouverture*, rhapsodique, qui évoque successivement ou parfois, simultanément, les *motifs* principaux de l'ouvrage. Ce n'est point là un de ces frontispices à deux thèmes dont la forme, habituelle à Mozart et à Beethoven, était coulée dans le moule de la symphonie fixé par Haydn. Cela rappelle plutôt l'ouverture que — révérence parler! — nos auteurs d'opéra-comique français ont pratiquée et dont ils ont fait un pot-pourri. Mais ici l'art le plus affiné et le plus sobre pré·

1. En France. A Bayreuth, l'effet est autre. C'est justice d'insister là-dessus.

sente, en quelques mesures, le raccourci du drame. D'abord ce thème liminaire, que son harmonisation teinte de vieille modalité :



Ne serait-ce pas trahir les intentions du musicien que d'attribuer à cette courte mélopée la fonction d'un signe ? Elle ne représente rien ni personne ; elle évoque seulement un lointain passé ; elle exprime quelque chose de général et d'abstrait ; elle servira d'entrée à Golaud ; elle se transformera, au cours de la scène I ; elle reparaîtra dans le premier interlude, formant ainsi au premier tableau un encadrement parfaitement symétrique.

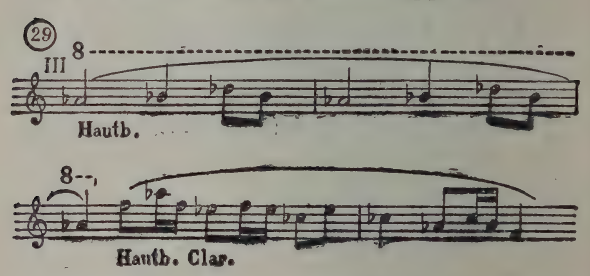
Le second motif :



est d'un rythme incertain et comme trébuchant. Il semble s'adapter, par sa forme, au sens des mots qui d'abord l'accompagnent : « Je crois que je me suis perdu moi-même, et mes chiens ne me retrouvent plus » (page 4). Légèrement modifié dans ses durées il soulignera, une seconde fois, l'incertitude du chasseur (page 17) : « Je chassais dans la forêt, je poursuivais un sanglier, je me suis trompé de

chemin... » Il aura son rôle dans plusieurs interludes ; il sera essentiel dans la scène où le navire apparaît, gagnant le large. Où va ce navire? Le thème II symbolise-t-il cette autre incertitude ? La suite montre qu'il est bien le thème de Golaud. Mais il est aussi celui qui manifeste l'inquiétude, l'angoisse du personnage. Si dangereux qu'il soit de scruter les desseins de l'auteur, il paraît évident qu'à ce thème Debussy a conféré plusieurs pouvoirs.

Dès la 14e mesure du Prélude apparaît



le thème, tronqué, de Mélisande. La période n'est ici qu'amorcée : elle ne prendra tout son développement qu'à l'entrée, qu'elle annonce, de la jeune femme de Golaud. Dans le Prélude elle s'inscrit sous une forme fugitive, atténuée; mais le trémolo des *cordes*, le roulement de la timbale donnent à la cantilène écourtée du hautbois des dessous dramatiques. Il y a là (mesures 14 à 18) un frémissement, apeuré, dont la réduction au piano ne donne pas l'idée, mais que l'orchestre impose.

Puis les thèmes II et III se superposent :



et l'on pourrait y voir une marque de l'union des deux destinées, que le meurtre brisera.

Le rideau se lève, et les cors, enchevêtrés aux bassons et aux violoncelles, dans une pénombre calculée, chantent le « lointain passé » (1). Des triolets se mettent à courir, sans hâte, aux cordes graves, et déclanchent le rythme principal, à temps ternaires, assez souvent interrompu, du premier tableau.

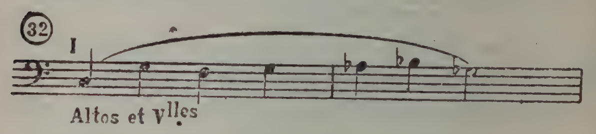
Golaud, qui s'est égaré, est sur le point de rebrousser chemin : son motif (II)



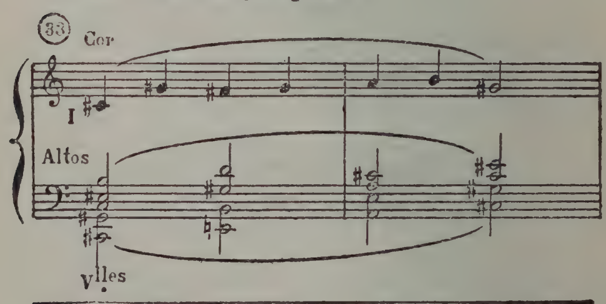
1. On le répète : que le lecteur veuille voir dans les éti-



intervient, suivi d'un bref appel tiré du thème de Mélisande. Alors il entend pleurer au bord de l'eau ; les deux mesures suivantes, dont l'origine est claire,



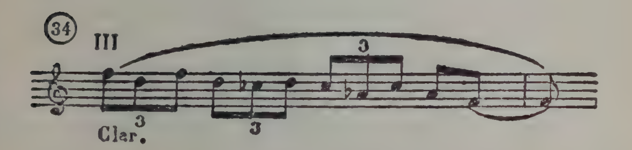
précèdent sa question : « Pourquoi pleures-tu »? Et comme la femme s'effraie, Golaud lui dit doucement, pendant que le thème I prend une forme nouvelle (33) : « Je resterai ici, contre l'arbre... N'ayez pas peur! »



---

quelles infligées aux thèmes successifs, *et que jamais Debussy n'employa*, une manière de parler et de s'entendre. S'il est périlleux, — et sans doute regrettable, — d'analyser un ouvrage où prédomine la plus rare sensibilité, il est utile, pour éclairer la route, d'adopter certaines conventions.

Il questionne l'inconnue : « Qui vous a fait du mal? » Mélisande répond : « Tous! », et, pendant ce colloque, son thème va se déformant :



Vainement Golaud l'interroge : il ne saura rien : « Où êtes-vous née? » — « Oh! oh! loin d'ici, loin, loin... » :





Ces quatre mesures offrent un exemple caractéristique de la manière propre à l'auteur : modulations lointaines, aussi riches d'attrait que d'imprévu. Surprise, éclat lumineux d'un simple accord parfait, largement étalé, et sur lequel ici, une sonnerie de 3 cors, tout en douceur, annonce la couronne qui brille au fond de la fontaine. Remarquer l'accord exprimé par bassons, clarinette et cor anglais, rappelant maint accent analogue dans *Tristan et Yseult.* Le bref dessin des cors, qui émigre plus loin aux *bois* (p. 14), spécifie manifestement la couronne. C'est là un de ces moyens que Berlioz, et avant lui Weber, voire Mozart et Haydn, ont à l'occasion employé et qui n'a rien de commun avec les insistances thématiques par lesquelles Richard Wagner annonce les personnages ou les objets. D'autre part, il est impossible de ne pas reconnaître dans les thèmes de Golaud et de Mélisande (II et III) un emploi, mais, sans contrainte, du procédé wagnérien.

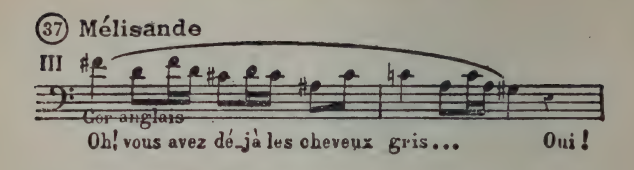
Cependant l'inconnue interroge à son tour le chasseur égaré : « Qui êtes-vous? » Et Golaud de répondre, avec quelque emphase, et en usant d'un arpège et d'une formule conclusive qui apparente cette phrase, pour un fugitif instant, à un récitatif classique et mesuré, avec cadence parfaite :



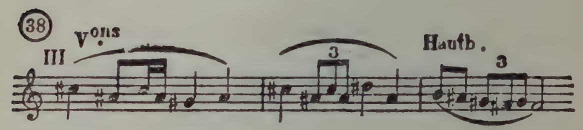


Ce genre de déclamation est, dans *Pelléas*, tout exceptionnel et se distingue nettement des deux modes d'expression vocale adoptés alternativement par l'auteur (Voir observations générales, *style vocal*, page 122).

A partir d'ici, les thèmes II et III vont alimenter le dialogue :



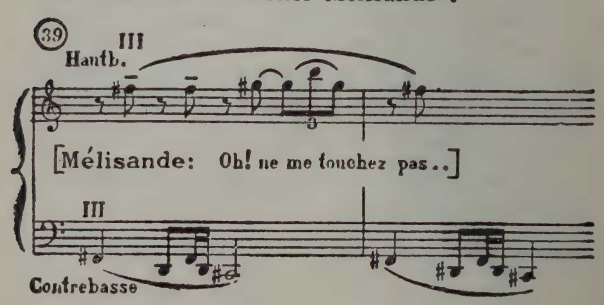




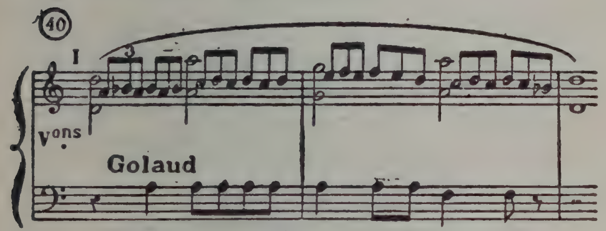
Golaud: Je regarde vos yeux...

Cette phrase, si expressive, court développement du thème de Mélisande, est un de ces accents mélodiques, profonds, dont la partition est riche, et que certains auditeurs ont été incapables de percevoir et de goûter!

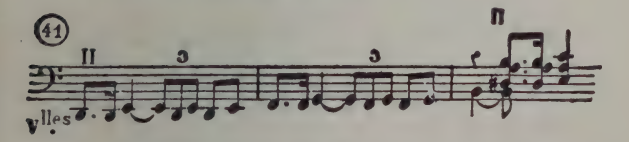
Golaud veut emmener Mélisande :



Le thème III descend à la contrebasse, tandis qu'il culmine au hautbois : les *cordes* remplissent l'intervalle. Pour décider la jeune femme à le suivre, Golaud lui dit, appelant à son aide le mélancolique thème initial :



Et voici, pour clore la scène, le retour des deux premiers motifs dans le ton même où la scène s'ouvrit (ré) (1). Le thème de Golaud (II) accompagne une troisième fois les mots : « Je suis perdu ». Il va prendre, dans l'interlude, une importance grande. De plus un fragment rythmique, qui lui est emprunté, opère la soudure avec le tableau suivant :



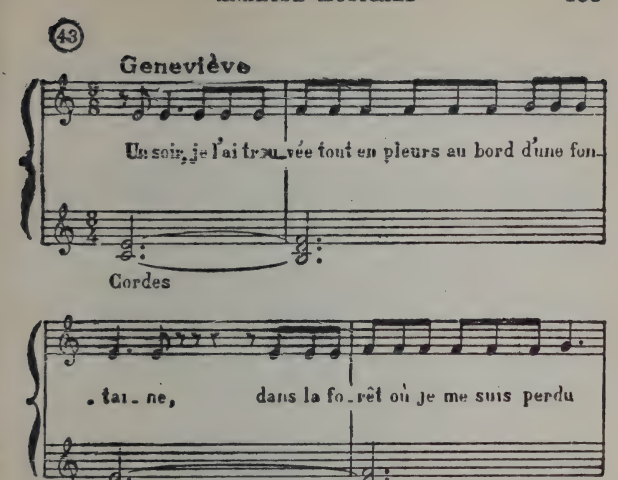
1. Je ne dis pas *ré mineur :* le mineur tel que l'enseignent les rudiments scolaires, est une gamme à sensible. Celle-ci est un des trois *mineurs* sans note sensible, de la modalité ancienne, et du *folklore* musical.

Et l'on voit avec quel soin Debussy se préoccupe de l'équilibre et des symétries, dans le ton, dans la construction, dans les raccords... On entend aussi, dans cet interlude, rouler doucement, aux *cordes*, puis au *bois*, les triolets enveloppant les deux thèmes. Cela noie, dans une grisaille qui n'exclut pas la transparence, les lignes très arrêtées du dessin. Et c'est, par le ministère d'un orchestre alangui, mais qui, au lever du rideau, se colore furtivement de l'éclat des grands cuivres,

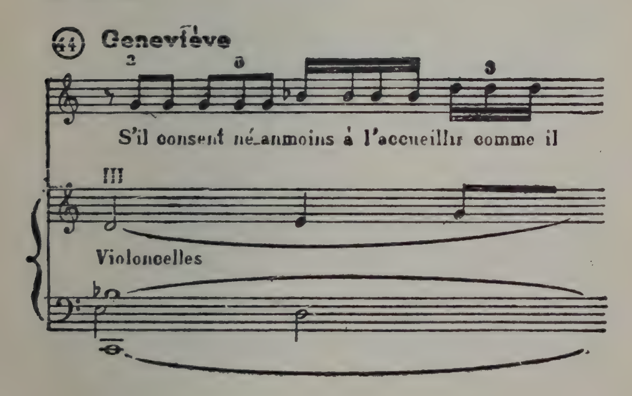


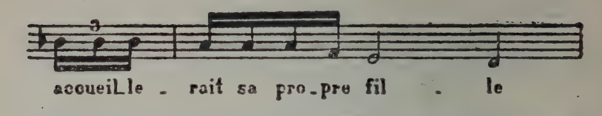
que nous est annoncé le développement du drame.

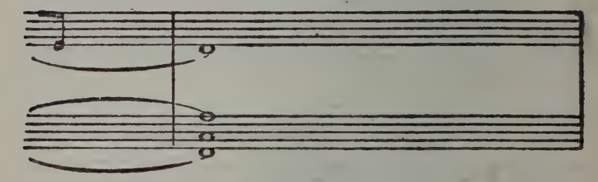
Un appartement dans le château. — Des arpèges aux *bois* accompagnent le lever du rideau; on les doit signaler parce qu'ils reparaîtront, en fin de scène, à la fermeture. Geneviève, pour lire à Arkel la lettre de Golaud à Pelléas, adopte plus complètement que partout ailleurs dans le drame cette déclamation, voisine du langage, que préconisait Jean-Jacques :



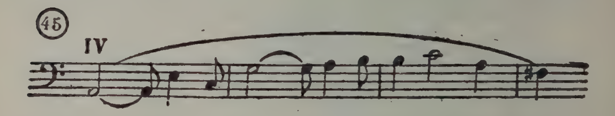
A plusieurs reprises le thème de Mélisande insinue dans cette trame si simple son expressif début :



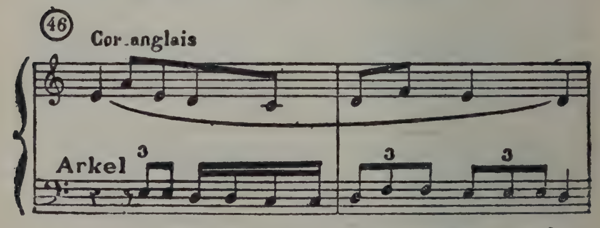


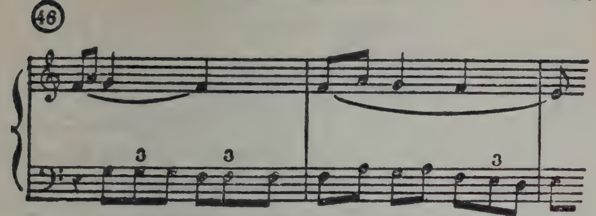


Arkel, interrogé par sa belle-fille, et aussi, pourrait-on dire, par la réitération, au violoncelle, et très expressive, du thème IV,

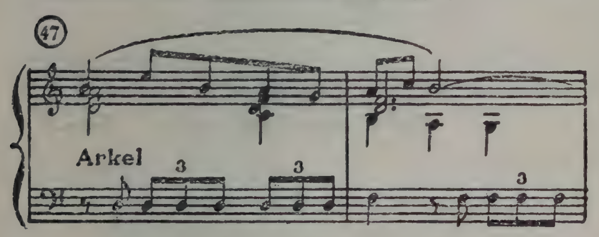


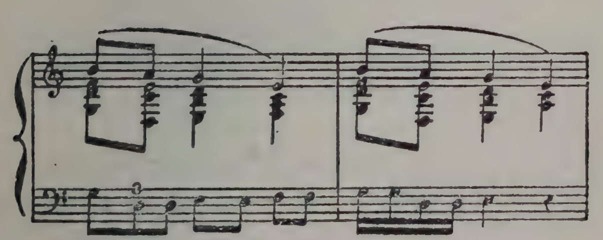
répond avec le calme et l'incertitude d'un sage... Et cependant il ne « parle » pas : il « chante » un très noble motif, qui ne devient pas un air, mais dont la ligne mélodique, très arrêtée, est soutenue par le cor anglais :





C'est que Debussy n'est l'esclave ni d'une formule ni d'un système : suivant les impulsions de son instinct et les choix de son goût, il varie son langage. Même il emploie ici, après l'énoncé de la précédente cantilène, une sorte de « réponse » de fugue, à laquelle les mots confèrent une émouvante tristesse :





Il prend son bien où il lui plaît ; et, à l'occasion, du vieil arsenal il tire des matériaux qu'il rajeunit. Nul musicien n'est moins pédant que lui; nul aussi n'est moins exclusif. Sa culture technique met à sa disposition tout ce qu'il peut souhaiter.

Le beau thème IV revient, — qui paraît bien être le motif de la Destinée, — lorsqu'Arkel, méditant sur le sort de Golaud, approuve tacitement le nouveau mariage de son fils :





L'entrée de Pelléas se fait sur un 3/4, syncopé à la basse :



et où l'insistance de la quarte *la-mi*, en divers accords, prend l'accent d'une angoisse. Mais il semble que la fin du tableau subisse un effacement volontaire, afin que, dans l'interlude qui suit, et surtout à l'entrée de Mélisande, le thème qui l'incarne, énoncé cette fois dans toute son ampleur, fasse mieux saillir sa beauté.

Devant le château. — Ce thème est confié à un hautbois auquel font cortège deux flûtes dans le grave, un cor et le quatuor des cordes, divisé en huit parties. Rien de plus aérien que cet ensemble, dont se pare l'entrée de Geneviève et de Mélisande :



C'est à cet instant qu'un des critiques de 1902, dont il vaut mieux ne rappeler ni le nom ni l'article, se pencha vers un voisin pour lui dire, presque à voix haute, pendant la répéti-

tion générale : « Décidément, il n'y a pas de mélodie! »

« Il fait sombre dans les jardins », dit Mélisande. Des triolets, syncopés, aux bois, puis aux cordes, semblent aussi jeter un voile sur l'orchestre. Mais le thème III, par instants, illumine la grisaille. « Ici, il fait un peu plus clair qu'ailleurs... » Sur ces mots de Geneviève, trois flûtes s'empressent, en une escalade qui aboutit à un accord attristé (mineur), car Geneviève ajoute : « Et cependant la mer est sombre... »

Que l'on ne croie pas, cependant, que Debussy épilogue musicalement, sur tous les mots du texte, et trop minutieusement les commente. Les exemples ici présentés de certains « accents », remarquables, ne doivent pas faire croire à un morcellement perpétuel de la musique, dû à une interprétation trop serrée du texte poétique. Aussi bien ce commentaire, dont je sens et les lacunes et l'insuffisance, ne peut-il être lu, sans danger de méprise, que par des auditeurs familiers déjà avec le drame et l'ayant perçu, par les oreilles et par les yeux, à la scène, — et là l'ayant senti.

Ils se souviendront du papillotage de lumière qu'évoque le phare, de l'intervention inattendue d'un chœur lointain de matelots, auquel se superposent le thème de Mélisande (III) et celui de Golaud (II) :



Ces rappels et ces souples enchevêtrements qui peuvent être comparés à ceux de *Tristan*, étant du même ordre sentimental, n'ont rien de commun avec les abus thématiques de la Tétralogie, qui sont du système. Et lorsque s'achève ce premier acte sur un dernier rappel du thème de Mélisande,



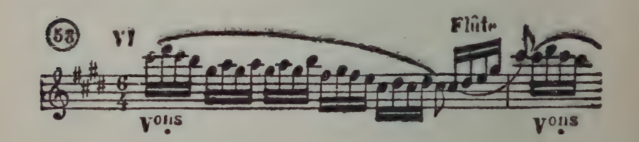
nous ne pouvons juger indiscret son retour.

La clarté de toutes ces ordonnances est parfaite : elles manifestent, de la part de l'au-

teur, la volonté d'individualiser chaque scène, de la délimiter par des rappels de la mélodie ou des dessins, d'établir entre les tableaux successifs des parentés et des soudures. Cette préoccupation va se faire jour, une fois de plus, au début de l'acte suivant.

Acte II

Une fontaine dans le parc. — La scène s'ouvre par le thème V, qui est manifestement celui de Pelléas, et qui a, dès le second tableau de l'acte I, marqué l'arrivée du personnage. Il est ici chanté par les flûtes. A l'entrée de Pelléas et de Mélisande les instruments à cordes dessinent, avec le concours furtif des *bois*, en alternances, une girandole sonore qui aura son rôle à travers l'acte :

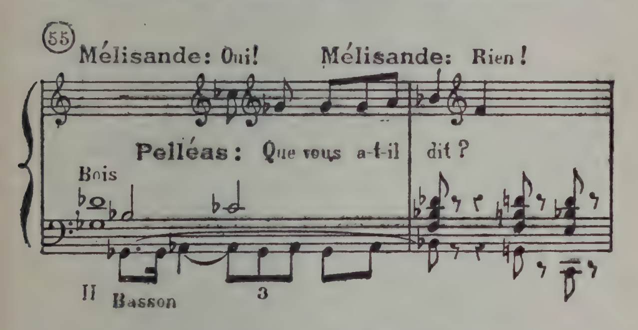


et qui paraît traduire, sans harmonie imitative, le ruissellement des eaux et leur limpidité. De beaux accords parfaits, d'abord aux *bois*, puis aux *cordes* graves, subdivisées, tandis que les violons *tiennent* un *la* aigu, enveloppent de mystère ces mots : « Il paraît que c'était une fontaine miraculeuse : elle ouvrait les yeux des aveugles... » Mélisande se penche imprudemment sur

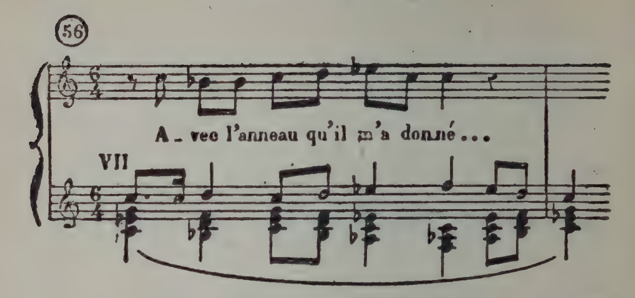
le bassin pour plonger ses mains dans le cristal des eaux. Pelléas, en lui disant : « Prenez garde !... » provoque l'éclosion d'un nouveau thème :



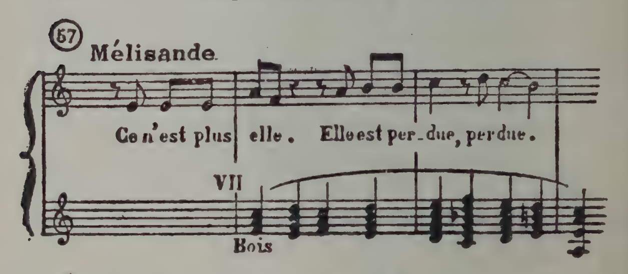
que le développement scénique utilisera, en retour. Le thème II (Golaud) reparaît, appelé par les souvenirs que remue Pelléas : « C'est au bord d'une fontaine qu'il vous a trouvée? »



Pelléas voudrait que Mélisande lui répétât *tout* l'entretien avec Golaud. Distraite par les miroitements de l'eau, Mélisande répond à peine aux questions qu'on lui pose : « Vous allez tomber! insiste Pelléas. Avec quoi jouez-vous? »



L'anneau tombe au fond de l'eau : la jolie formule mélodique prend une forme nouvelle :



Et Pelléas lui-même va la chanter :



Il se fait un développement symphonique de ce thème, revenu à sa forme primitive, tandis que Mélisande se reproche d'avoir jeté la bague « trop haut du côté du soleil »... Pelléas rappelle que « midi sonnait au moment où l'anneau est tombé » [thème VI (la fontaine), à la harpe; thème VIII (la bague), au violoncelle] *et il faut l'observer* avec lui : la scène suivante nous apprendra les rencontres de l'heure.

Ce tableau de *la Fontaine dans le parc*, par la délicatesse des nuances, par l'intensité d'une émotion intérieure qui se voile, par l'intimité du discours musical, est peut-être ce qu'il y a de plus achevé dans la partition.

L'interlude qui suit, sombre, contient un dramatique roulement de timbale :



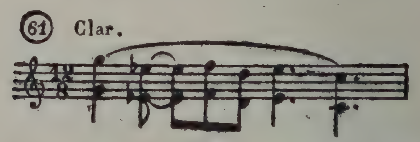
Une lente cantilène de violoncelle, sur laquelle le motif de Mélisande, écourté, se greffe à diverses hauteurs, aboutit au thème de Golaud (II), dont les trois premiers temps se con-

fondent sinon par les rythmes, du moins par les « degrés », avec le thème de l'anneau (VII) ; rencontre qui n'est pas fortuite et qui marque dans la pensée du musicien, des intentions pareilles à celles du poète : corrélations mystérieuses entre les hommes et les choses :



Un appartement dans le château. — Golaud, blessé, raconte à Mélisande l'effroi qui a emporté son cheval aux « douze coups de midi » et qui a entraîné sa chute... « Prenez garde! Mélisande... » rappelle le hautbois, qui chante le thème indiqué plus haut, accompagnateur de cette exhortation ; et cette ressouvenance prend ici la valeur d'un présage.

Un motif nouveau apparaît, attaché, semble-t-il, à l'état de souffrance qui sur son lit couche Golaud :



Mais les thèmes de Golaud et de Mélisande,

plus ou moins modifiés, interviennent plusieurs fois. Celui de Mélisande subit, entre autres transformations, celle-ci, qui vaut d'être montrée : c'est au moment où Mélisande, ne pouvant retenir ses larmes, s'attire cette question : « Pourquoi pleures-tu tout à coup? » et répond :



Et lorsque plus loin elle murmure : « Vous ne pouvez me comprendre : c'est quelque chose de plus fort que moi... », le thème de Pelléas reparaît furtivement :

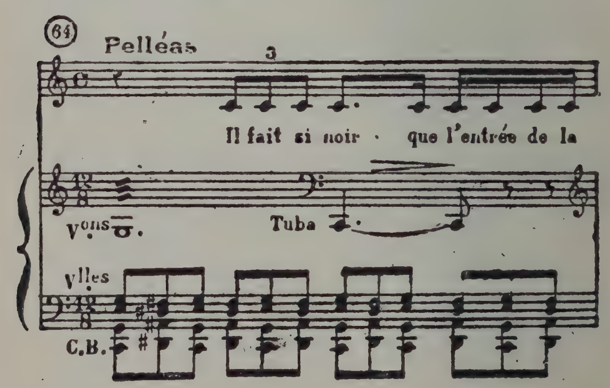


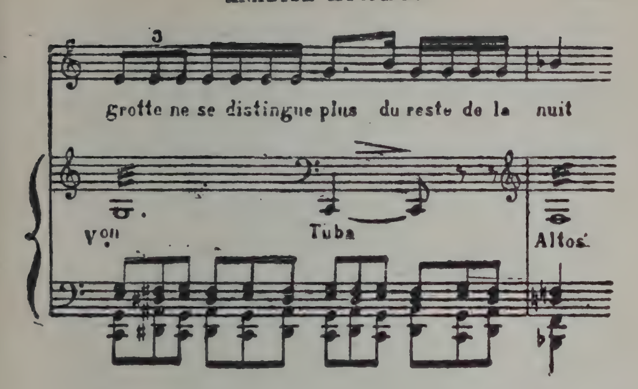
Il y a pour soutenir ces paroles de Golaud : « Ne peux-tu te faire à la vie qu'on mène ici? » quelques mesures confiées aux *bois*, en extrême douceur, et qui sont admirablement expressives.

Par une subtilité charmante, lorsque Mélisande, après s'être plainte de ne jamais voir le ciel, avoue qu'elle l'a vu pour la première fois « ce matin », c'est du ruissellement de la fontaine (thème VI, exemple 53) que se détachent quelques notes à la flûte. Ainsi, Mélisande évoque la rencontre avec Pelléas.

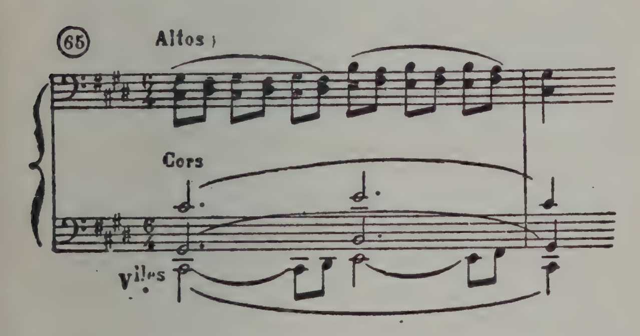
Golaud exige que l'anneau perdu soit retrouvé... Il faut un interlude pour transporter Mélisande à la grotte : le thème de Mélisande, celui de la Fontaine dans le parc, le thème de Golaud, autrement rythmé, s'enchevêtrent, se développent, s'interrompent, se transforment, sans qu'il en résulte une impression de décousu ou de *travail* thématique. Ces idées musicales sont des images flottantes qui s'appellent, s'unissent et se séparent sans effort apparent. Elles suscitent d'ailleurs des idées et des dessins secondaires qui aident à leur fusion.

Devant une grotte. — Teintes orchestrales assorties à l'objet :





Ces temps ternaires, qui roulent sourdement ici, vont se transmuer, sur le même dessin, en temps binaires; au moment où Pelléas et Mélisande pénètrent dans la grotte. Il s'établit ainsi une différence et une parenté, qui assurent et la variété et l'homogénéité de la scène :



On signalera seulement, dans cet étrange tableau, l'insistance harmonique pleine d'agré-

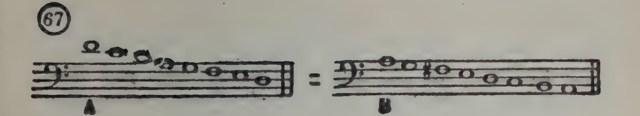
ment, qui prolonge un certain accord (1) pour faire attendre « que la lune ait déchiré ce grand nuage »; accord émietté en courtes valeurs répétées; — et, en fin de scène, la dénudation harmonique chargée de peindre et le sommeil des aveugles et la famine qu'ils oublient en dormant. Le même dessin se poursuit, ici en noires, et de nouveau ternaire :



Le tableau s'achève dans le vieux *mode de ré* (A), en ton de *la* (B), et qui a pour formule :

---

1. *De neuvième*, renversé.



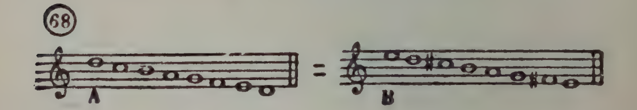
Acte III

Il contient les scènes sinon les plus pathétiques, du moins les plus dramatiques, par l'expression des sentiments profonds — et voilés — des personnages. L'ingéniosité du musicien se montre à la hauteur d'une tâche redoutable. Après la scène d'amour, à laquelle le poète donna une forme neuve, la scène de jalousie, d'une réalisation difficile, en raison des moyens qui s'y emploient. Même il a fallu, au théâtre, consentir quelques coupures.

L'orchestration se fait de plus en plus la complice du drame : à chaque timbre est dévolu son rôle expressif, souvent dans l'emploi d'un *solo*. Entendez par là qu'une flûte, un hautbois, une clarinette, un cor, un instrument à cordes, s'empare à lui seul d'un motif ou d'un dessin et que les autres instruments, sans se taire, s'effacent.

Les voix assouplissent leur mélopée aux fluctuations des sentiments qu'elle traduit : elle passe de la déclamation presque parlée à la déclamation chantée, à l'expression mélodique, avec une aisance qui marque une fois de plus l'étroitesse du contrat que le musicien consentit au poète.

Une des tours du château. Un chemin de ronde passe sous une fenêtre de la tour. — Un bref prélude où les harpes, soutenues par des harmoniques d'altos et de violoncelles, égrènent des *si*, sous lesquels passent des accords, aux *bois*. Par intervalles la flûte, au grave, sonne une formule où le *sol* ♮ et le sol ♯ alternent (ex. 70) et qui s'en va au basson solo pour se perdre aux harpes. Ainsi s'annonce le ton de *mi*, qui sera aussi le ton terminal de cet acte et dans lequel Mélisande va dire une sorte de complainte, pleine de douceur mélancolique. Elle n'est pas empruntée au répertoire de la chanson populaire, mais elle en a la saveur, et elle use d'une des vieilles parures modales du folklore, déjà signalée, le mode de ré :



Mélisande, à la fenêtre, tandis qu'elle peigne ses cheveux dénoués, chante :

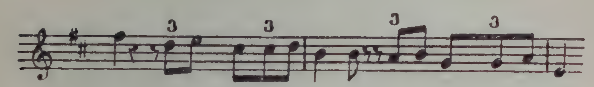




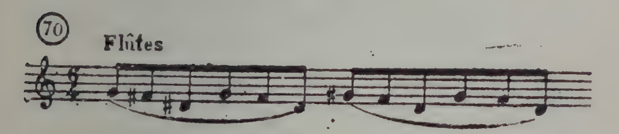








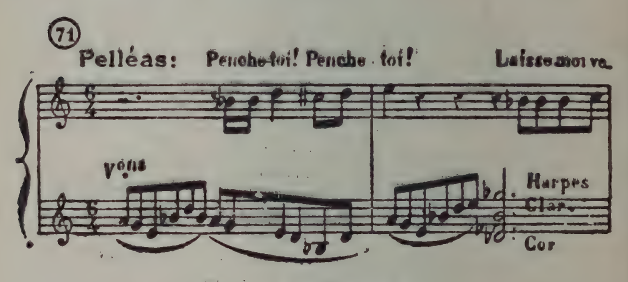
Au point d'orgue, la ritournelle de flûte, dessin caractéristique d'une grande partie de la scène, forme court interlude :

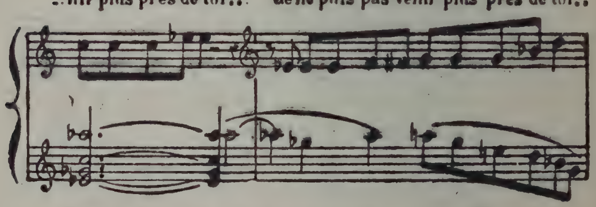


Cette cantilène vocale, d'un si suave contour, et qui commente si heureusement le primitif texte

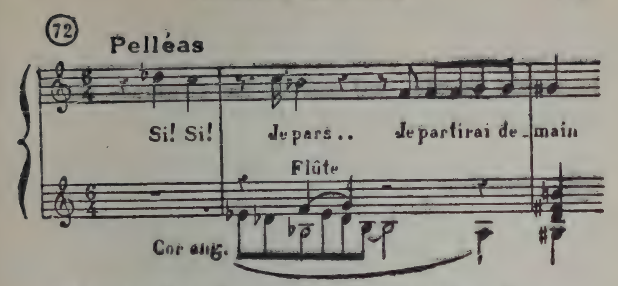
poétique, est une formelle adhésion de Claude Debussy à ce *diatonique* à plusieurs modes dont, plus jeune, il méconnaissait et la variété et les vertus. Il devait par la suite en user plus d'une fois et lui faire, à côté de son chromatisme à 24 demi-tons, une place dans sa langue sonore.

Il est charmant d'entendre la ritournelle ci-dessus s'incorporer à d'autres dessins, s'unir aux prières de Pelléas exalté,

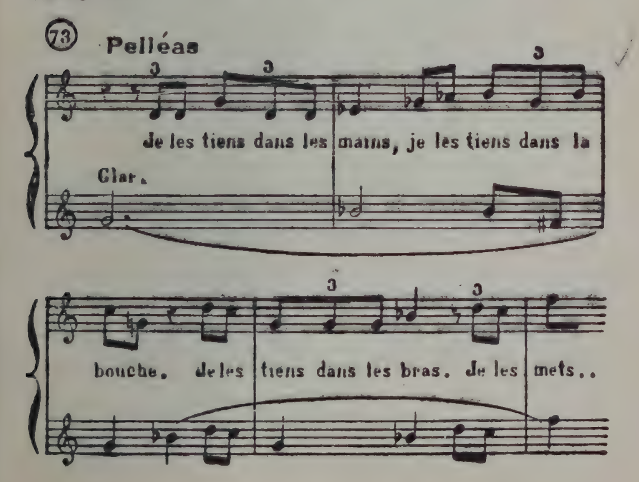




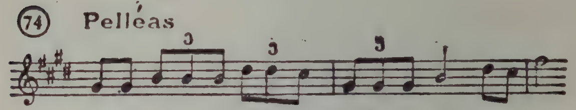
se prêter à toutes les inflexions de la tendresse que les amants découvrent dans leur cœur, et, entre autres, commenter si tristement, — si sobrement, — par la voix du cor anglais, ces mots de Pelléas : « ...Si... si... je pars... »



Il faudrait tout citer : et ces trilles rieurs de la clarinette qui cueillent les baisers de Pelléas sur les mains de Mélisande ; et cette série descendante d'accords francs, lumineux, au quatuor des *cordes*, renforcés de quatre tierces successives, aux cors, au moment où toute la chevelure re Mélisande, penchée, se révulse tout à coup et inonde Pelléas ; et le calme subit qui se fait à l'orchestre, lorsque l'amant s'émerveille de ce don :



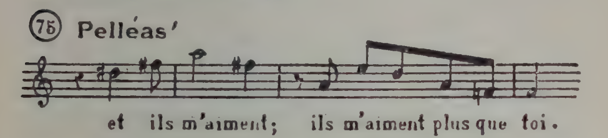
Au passage, il faudrait observer aussi l'allure de plus en plus élargie, et mélodique, de la partie vocale, qui suivra les contours de la cantilène instrumentale



précédente, réitérée un demi-ton plus haut. Constatation nécessaire : Debussy emploie, aux instants les plus frémissants du drame, ce moyen qui consiste à répéter une période, parfois identique à elle-même, plus souvent transposée soit vers l'aigu, soit vers le grave, selon qu'il recherche plus d'intensité ou plus d'effacement. Ancienne et presque instinctive manière de saisir l'auditeur non pour *de* l'effet, mais pour l'effet. Dans cette scène, les répétitions, transposées, abondent. Debussy rajeunit leur emploi par la langue qu'il parle, et il fait librement, mais en pleine conscience, usage de ce qui est enseigné à l'école comme un procédé, et qui, fleurant la « marche d'harmonie », n'a rien de commun néanmoins avec celles que le professeur Emile Durand prétendait inculquer à son élève, exaspéré par ces platitudes scolaires.

Par le heurt rythmique de 2 contre 3, ou inversement, le musicien traduit la palpitation des cheveux qui, dans les mains de Pelléas

« vivent comme des oiseaux », tandis que la voix humaine s'exalte :



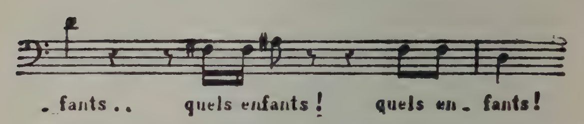
Nous sommes loin ici du récitatif à la Jean-Jacques ! Debussy, on l'a déjà montré, change de moyens et de style, suivant les convenances de l'action. Et bien qu'il goûte et traduise Verlaine, et qu'il excelle en « la Nuance », il ne renonce point à « la Couleur ». Et il a conservé le souci du dessin.

Cette scène, où les cheveux de Mélisande ont inondé Pelléas « jusqu'au cœur » et qui a inspiré le musicien à l'égal du poète, prend fin sur un présage qui évoque d'autres pensers musicaux : les colombes, effrayées, s'envolent : le thème de Mélisande, tronqué, tremblotant, semble attacher la destinée de la jeune femme à cette fuite:



Rien de plus angoissant que cette fin de scène, avant l'arrivée de Golaud. Rien de plus sobre et de plus redoutable que les simples paroles prononcées par lui, soutenues par un rien, au quatuor des cordes :

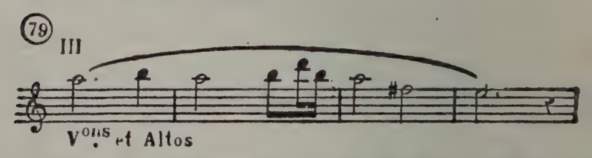




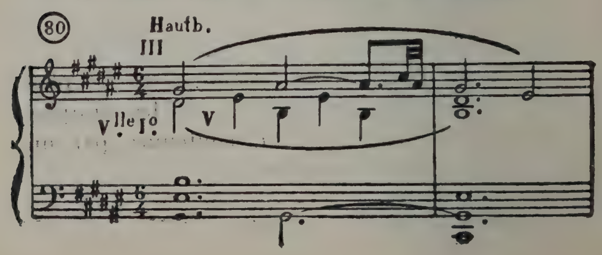
Interlude : les thèmes des trois personnages principaux vont se rejoindre : d'abord celui de Golaud :



bientôt celui de Mélisande, qui culmine aux violons puis à la flûte, sur des rythmes syncopés tiré de celui-là même :



ensuite au hautbois, avec des rehauts de cor et en union avec le thème (V) de Pelléas :

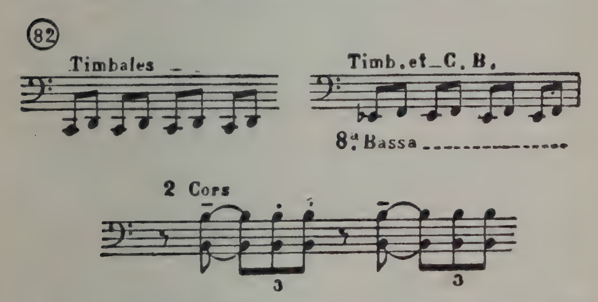


et en dernier lieu aux violons et aux *bois*.

Les souterrains du château. — Quatre violoncelles et quatre contrebasses entrelacés traî-



nent des accords parfaits mineurs; et un basson, d'une voix profonde, leur donne la réplique. Cet écrasement de tierces, au grave, étouffement voulu des intervalles émis, s'assortit au décor que l'ouverture du rideau va montrer. La timbale, durant cette scène, bat, tantôt seule, tantôt avec les contrebasses [*pizzicato*] une sorte de trille lent, gros de menace. Deux cors sonnent (*pp.*) des triolets syncopés, qui halètent :

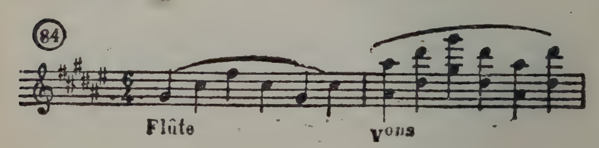


Les divers instruments employés dans cette scène d'épouvante, dont le symbolisme verbal est peut-être un peu trop transparent, usent surtout des sons graves. Mais, au sortir des sou-

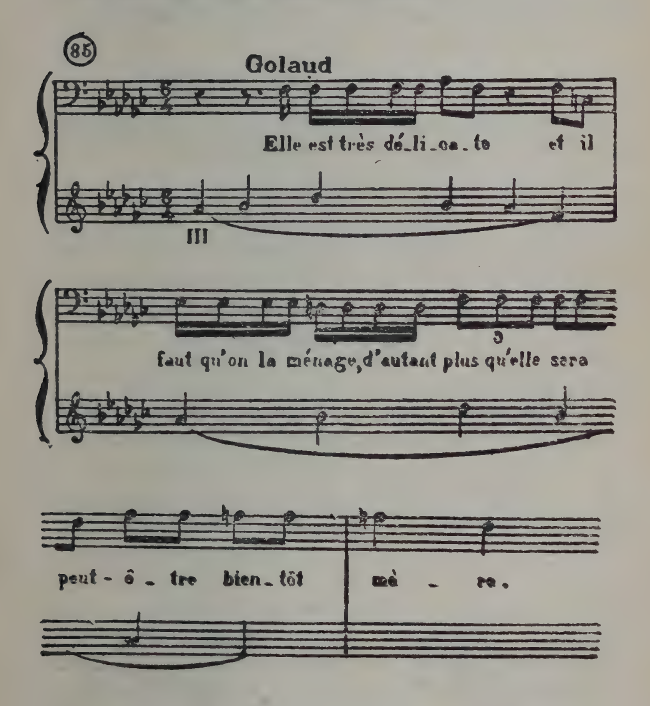
terrains, quel beau retour de la lumière! Ici le musicien prépare, avec magie, par un interlude, le cri de Pelléas en face du jour et de la mer :



Une fusée double, aux harpes, souligne cet accord de neuvième. L'orchestre nous a conduit à cette explosion de lumière, par un long frémissement sur lequel les accents des trompettes et des cors, partis des lointains, se font de plus en plus pressants et lumineux. Remarquer que dans le développement de la scène chantée il se trouve une répétition exacte d'une partie de l'interlude ; véritable antistrophe musicale. Cet épanouissement se prolonge, en se transformant : « l'odeur de la verdure et des roses mouillées » semble embaumer l'orchestre. La flûte et les violons échangent comme des bruits de clochettes :



Plus loin les cloches de midi tintent aux cors, en retard sur les accords des *cordes*, ce qui produit un brouhaha sonore très remarquable. Mais cette joie bientôt s'éteint. Golaud avertit Pelléas : « Ce sont là jeu d'enfants; mais il ne faut pas que cela se répète ».

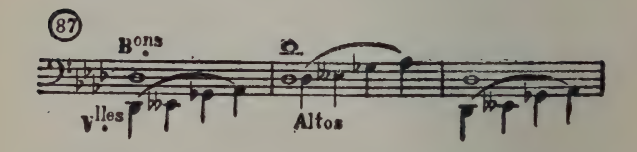


La scène s'achève, incertaine... Et pendant l'interlude, un dernier écho des cloches, voilé de tristesse, vibre aux cors et aux harpes, intro-

ducteur d'un thème nouveau, qui fera cortège à Yniold :

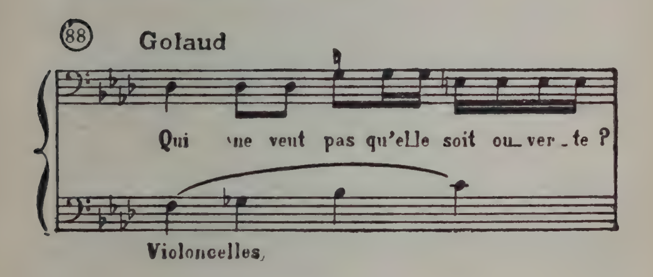


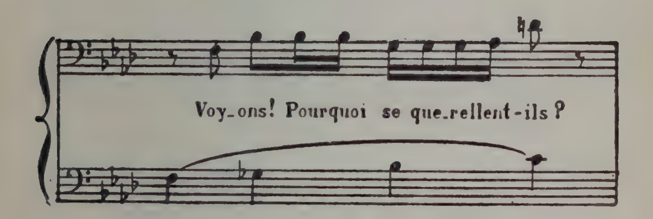
Devant le château. — L'âme de Golaud est assaillie de mille pensers, tandis qu'il interroge son fils... Si tendu qu'il soit vers son but, — il veut voir clair, — il se laisse distraire par des incidents menus : après avoir posé à Yniold des questions auxquelles l'enfant donne, sans le soupçonner, de terribles réponses. Golaud aperçoit et signale « quelqu'un qui passe avec une lanterne dans le jardin ». Et cela fait monter de l'orchestre un dernier relan du souterrain empuanté :



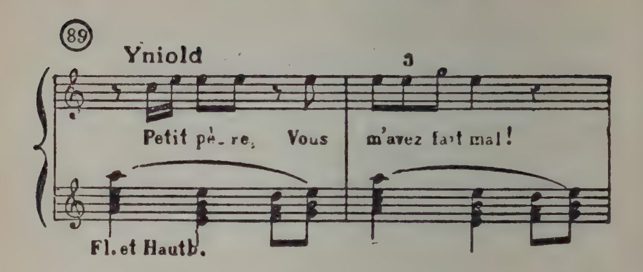
Ainsi, une fois de plus, le musicien ne perd aucune occasion, même fugitive, de rappeler ce

qui précède, de souder les tableaux successifs par des anneaux entrelacés. En même temps, il se défend d'en faire des signes trop clairs et il en use librement, sans se montrer esclave de la signification primitive du motif. On voit le précédent s'adapter « à propos de la porte » aux questions suivantes :





Le thème d'Yniold, annoncé dans l'interlude introducteur du précédent tableau, donne aux pleurs de l'enfant que son père, sans le vouloir, rudoie, un accent de naïveté :



Golaud console l'enfant en lui promettant un carquois et des flèches. La joie d'Yniold rend son thème joyeux :

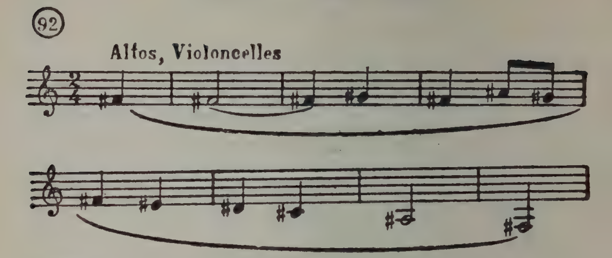


et ces accords parfaits, aux allures parallèles, ont une grâce enfantine. Allégresse passagère : le discours s'assombrit, les rythmes s'oppressent au fur et à mesure que grandit l'angoisse de Golaud. Il profère par instants des cris qu'il ne peut réprimer :



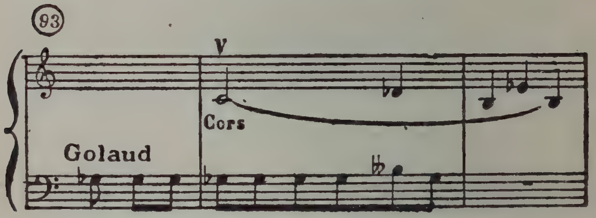
Alors le thème de Mélisande, déformé, révèle l'objet de la douleur... Plus loin, ces paroles : « Je suis ici comme un nouveau-né perdu dans la forêt... et *vous !* » appellent, sur ce dernier mot, qui demeure en suspens, une dureté, tout à fait insolite et dont l'emploi, d'une haute valeur significative, a été mentionné aux observations générales (page 112).

Il y a cependant encore une explosion soudaine — et tragique — de gaîté; lorsque Yniold, donnant un baiser à son père, lui montre comment s'embrassent Pelléas et Mélisande : une fusée sonore monte des *bois* aux *cordes*, et « la barbe qui pique » trouve dans l'orchestre un spirituel truchement. Mais « les cheveux tout gris » semblent attrister les flûtes, et une mélancolie désespérée, qu'expriment les *cordes*, puis la clarinette, s'installe, quand la lampe de



Mélisande s'allume, et va s'accentuant jusqu'au paroxysme de la souffrance, à la fin de la scène.

Les thèmes de Pelléas et de Mélisande viennent éclaircir, aux instants les plus mystérieux et les plus cruels, les pensers, les paroles de Golaud : « Non, mon enfant ».

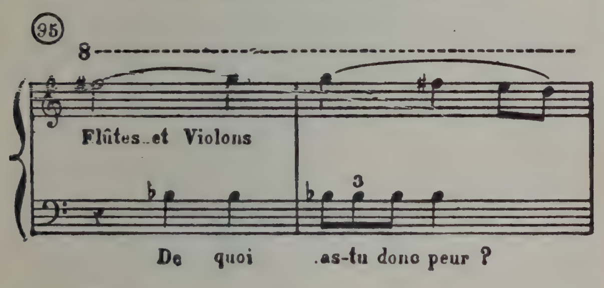


Plus loin : « Que font-ils? » demanda Golaud.



Dans la coupure qui se fait au théâtre (voir pages 164 et 165 de la partition primitive, 1902), on constatera que le thème d'Yniold, par un contraste hardi, oppose sa fraîcheur innocente aux mots troublants sortis de la bouche de l'enfant et provoqués par l'implacable questionnaire de Golaud.

Quand Yniold, pris d'une terreur subite et instinctive, veut descendre, Golaud d'abord insiste pour que son fils continue d'observer,

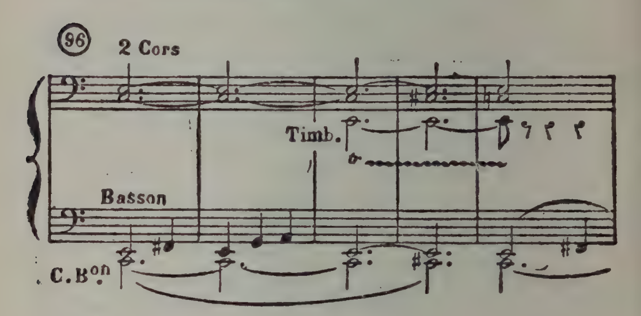




et, une dernière fois, le thème de Mélisande marque de quelle obsession Golaud est assiégé.

Depuis le moment où le père, soulevant l'en-

fant, le hisse à hauteur de la fenêtre, jusqu'à la fin de l'acte, la continuité symphonique est cimentée par le motif suivant, énoncé deux fois de suite par le basson :



et qui se transporte, avec changements en cours de route, à des instruments divers. Il est à remarquer que la scène la plus angoissée du drame s'accommode, de par la volonté du musicien, à cette continuité, et ne recourt pas à une déclamation instrumentalement dénudée.

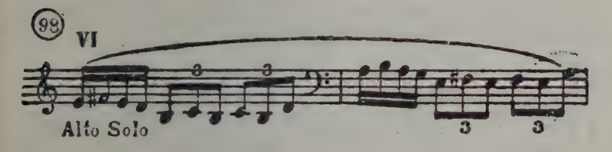
Acte IV

Un appartement dans le château. — Dans le très court prélude, où les *cordes*, en battements rapides, semblent présager des luttes, les deux thèmes de Pelléas et de Golaud s'affrontent. C'est l'acte où les deux frères seront aux prises; l'un d'eux; victime consciente, ne tentera pas d'échapper à son sort;



et il y a dans la différente valeur expressive des deux thèmes un contraste qui, dans cette superposition, s'accuse avec netteté.

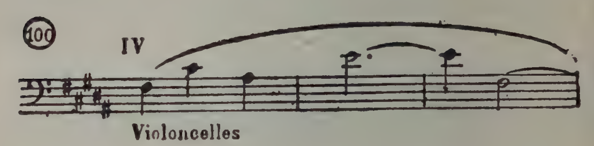
Les motifs antérieurs, discrètement évoqués, reparaissent à l'appel des mots ou de l'action scénique. C'est, lorsque Pelléas convie Mélisande à une suprême rencontre auprès de la fontaine, le thème de la fontaine (VI), confié à l'alto solo :

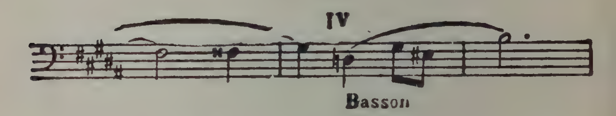


Ce sont aussi certains accents, empruntés à ce tableau du premier acte et qui semblent ramener le silence de sa solitude :



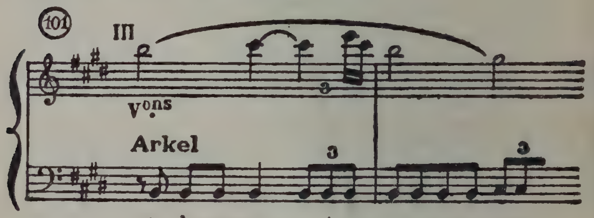
C'est encore, au moment où Arkel entre, le motif que l'on peut dire être celui de la Destinée (IV) :





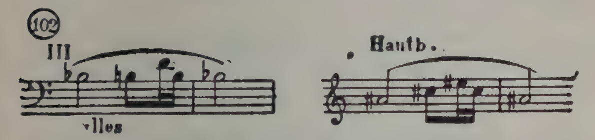
auquel s'unit le thème de Mélisande (hautbois, puis cor).

Ce dernier va jouer dans l'entretien d'Arkel avec sa petite fille un rôle émouvant, en particulier sous ces mots de l'aïeul :



Plus loin : « J'ai toujours vu que tout être jeune et beau créait autour de lui des événements jeunes, beaux et heureux ». Ici l'orchestre se fait enveloppant, de plus en plus : des accords brisés, aux flûtes et aux clarinettes al-

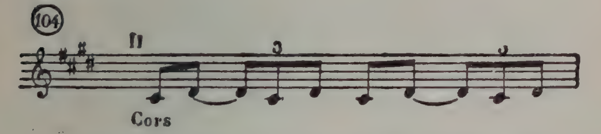
ternent avec ceux des *cordes*, pour accompagner le thème du violoncelle ; ils se localisent aux *cordes* lorsque les hautbois s'en emparent :



Sur ces paroles, que le destin devait contredire : « C'est toi maintenant qui vas ouvrir la porte à l'ère nouvelle que j'entrevois... », on entend l'appel de la Destinée en même temps que le motif de Mélisande, l'un et l'autre en raccourci, mais significatifs :

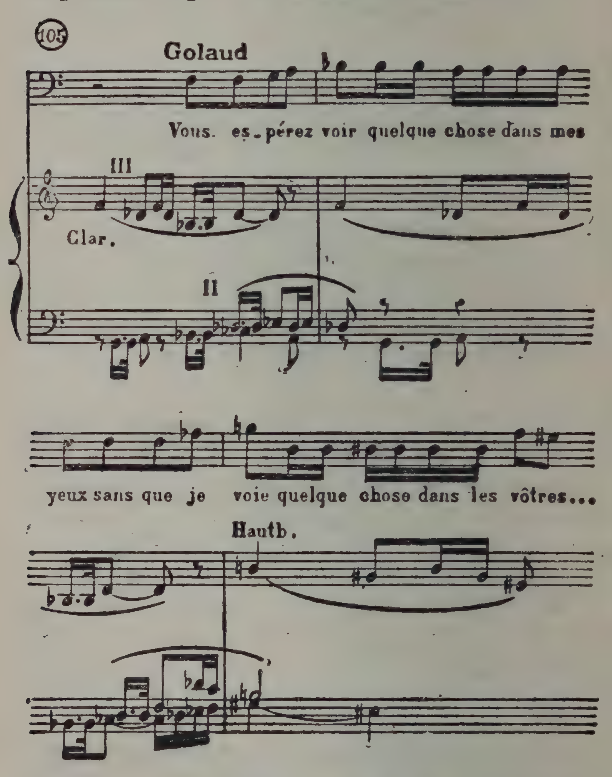


L'entretien s'aggrave : l'espoir évoqué par Arkel s'ébranle, avant même que Golaud ne paraisse .



Ce motif s'insinue, comme un pressentiment, dans le touchant dialogue d'Arkel et de Mélisande; et c'est avec le thème de Mélisande, après

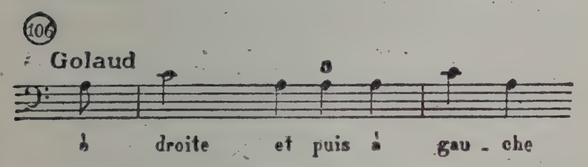
la venue de Golaud, dont les jalouses vengeances se précisent, qu'il va entrer en conflit :



Long développement où les triolets des temps, par leur insistance, prennent une fois de plus le rôle que la musique dramatique, dans les œuvres les plus variées, leur confie, aux instants troublés. Terribles sont ceux des bassons

et des contrebasses (mais ils demeurent invisibles sur la partition piano et chant) sous ces mots de Golaud : « Vous allez me suivre à genoux! A genoux devant moi! » Et Golaud, éclatant, *chante* avec une cruelle ironie : « Ah! Ah! vos longs cheveux servent enfin à quelque chose! » (Ex. 25).

Après ce ricanement, les trombones, tenus presque toujours en sommeil jusqu'ici, lancent deux accords brefs, qui soulignent les gestes de violence par lesquels s'assouvit la fureur de Golaud :

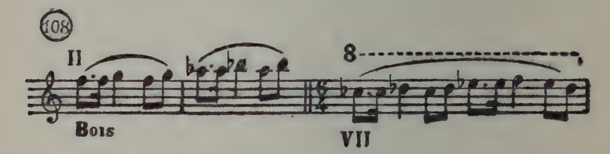


et quand le mari, aveuglé de colère, crie par deux fois : « Absalon! » un *tutti* orchestral, où tous les cuivres (trompettes, trombones, tuba) interviennent, encadre cette scène cruelle. Les cuivres encore (trombones, tuba et cors), mais en teinte assombrie, en marqueront la conclusion, lorsque le vieil Arkel murmurera :



Interlude. — On y reconnaît avec certitude que le thème de Golaud (II) et celui de l'anneau

de Golaud (VII) ne font qu'un : le premier n'étant que l'amplification mélodique du second:



Cela est conforme à l'esprit littéraire de l'ouvrage, et on n'imaginerait guère un symbole plus simple : le mari et l'anneau conjugal qu'il a offert à l'épouse s'identifient et sont indissociables. Ils prennent ici une couleur dure, exaspérée ; elle va s'atténuant lorsque la soudure se fait avec le tableau qui suit et qui nous ramène à *la Fontaine dans le parc.* — D'abord, un charmant hors-d'œuvre : Yniold lutte contre un rocher derrière lequel sa balle d'or s'est logée et qu'il voudrait écarter, pour la prendre. En vain. Yniold entend pleurer les moutons qu'il voit arriver innombrables, et dont la course apeurée se traduit encore en temps ternaires, longues batteries, liées, qui passent des *bois* aux *cordes* ou s'y associent, et qui se ralentissent à la chute du jour; introduction doublement symbolique : le rocher qui résiste, les troupeaux qui pleurent et puis se taisent *parce que ce n'est pas le chemin de l'étable;* contraste de rythmes, de teintes, de timbres, avec la scène qui, dans le même décor, va se dérouler et conduira les amants à la mort...

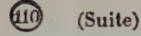
Les thèmes de Pelléas (V), de Mélisande (III),

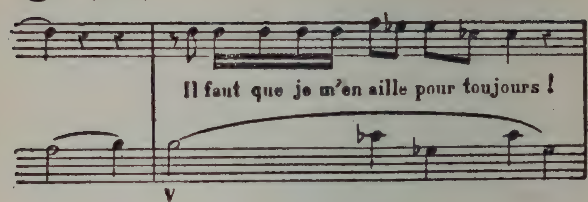
de Golaud (II), de l'Anneau (VII) ponctuent l'entretien suprême. Des motifs nouveaux surgissent à chaque page, qui sont comme des nuances sentimentales. La déclamation est aussi variée que les émotions, douces ou tumultueuses, des personnages. Elle va du *quasi* parlé de « Jean-Jacques » à l'élan dramatique le plus ample, sans disparates et sans secousses, partout réglée par le sens verbal.

Quelques accents, d'une beauté singulière :

Pelléas, avant l'arrivée de Mélisande : « Il y a des choses que je ne me rappelle plus... On dirait, par moments, qu'il y a cent ans que je ne l'ai plus vue ».

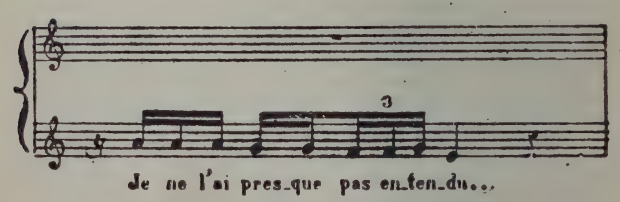






La simplicité des grands aveux est caractéristique :





Ces mots s'échangent sans l'appoint de l'orchestre : ils tombent dans le silence de la nuit. Mais ils évoquent un tel bonheur que le discours s'y assortit bientôt après, en un nouveau thème qui peut être dit de l'*Amour déclaré* (IX):

(112)

Pelléas

On di - rait que ta voix a pas -

Cor 5

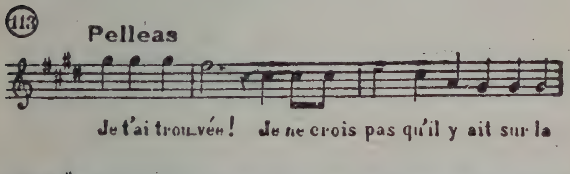
IX Flûte

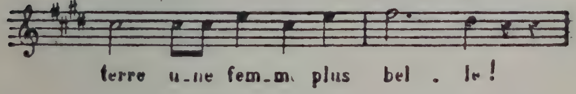
- sé sur la mer au prin - temps !

5

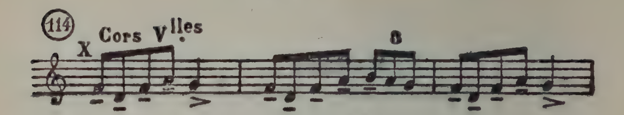
Le même motif (IX) accompagnera plus loin l'enthousiasme de Pelléas :

(113)



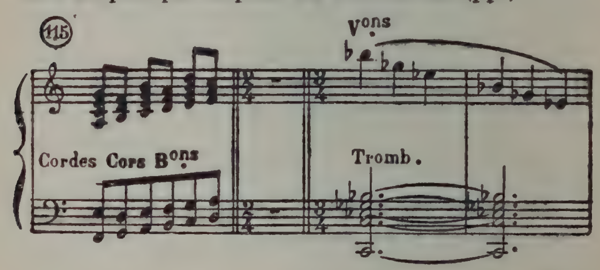


Le thème de la mort (X) s'annonce, au moment où les portes du château se ferment et interdisent aux amants le retour ;



et il fera peser sa menace sur les derniers instants de leur bonheur.

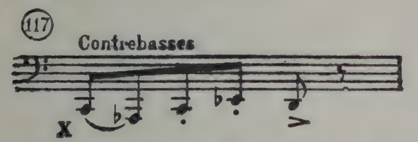
Quand Pelléas et Mélisande devinent que l'irrévocable a sonné, la terreur autant que l'amour les jette aux bras l'un de l'autre : là se fait un court silence, suivi d'un accord profond, lointain auquel participent les trombones (pp.) :



Cependant Pelléas ne peut réprimer un élan de ce bonheur que les instants lui disputent, et il *chante* :



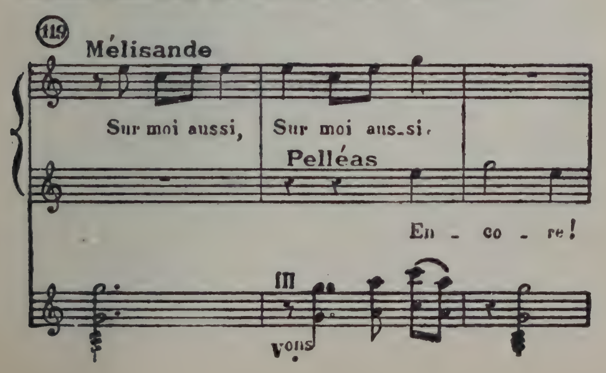
et c'est, pourrait-on dire, le thème de l'*Amour éperdu;* car, bien qu'interrompu par celui de la Mort, à l'arrivée de Golaud,



il va servir à embraser toute la fin de la scène. La présence de Golaud, qui, derrière un arbre, épie ses victimes, est signalée par son motif, qui prend ici une allure implacable :



La Mort s'approche et « toutes les étoiles tombent » sur les amants; le thème de Mélisande culmine au sommet de l'orchestre :



Et c'est une dernière explosion du thème IX qui décide Golaud à consommer le meurtre :



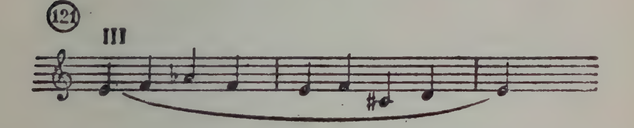
Les cors disent l'instant fatal. Une grande clameur orchestrale s'élève à la fin du tableau, sur le thème de la Mort.

La tardive intervention des cuivres dans l'ouvrage, par une de ces volontaires restrictions dont Mozart, dans don Juan, a donné le modèle, produit ici l'effet souhaité. Des forces contenues sont plus capables d'expression que des forces déchaînées; et Claude Debussy, en tamisant son orchestre, durant de longues scènes où d'ailleurs la modération instrumentale s'impose à un artiste délicat, se réserve le droit et le pouvoir de nous secouer, au bon moment, par un grand bruit.

Acte V

On pouvait craindre qu'après avoir nuancé tant de scènes et s'être prodigué en démarches si diverses, le musicien ne trouvât plus, pour faire suite au précédent tableau, des accents neufs. L'accumulation aussi des motifs conducteurs, des rappels de tout ordre était à redouter. Claude Debussy s'est joué de ces périls : dans ce dernier acte il s'est renouvelé; il n'a point donné la satiété des thèmes qui, par la logique et la nécessité, devaient revivre encore. Même il a trouvé moyen de simplifier sa manière; d'égaler, pour ainsi dire, la naïveté d'âme de la pauvre Mélisande et de mettre en sa bouche quelques-unes des plus douces inflexions que jamais musicien ait murmurées.

Une chambre dans le château. — « La tristesse de tout ce que l'on voit » — ce sont les paroles d'Arkel, — est exprimée par le thème



initial, — à vrai dire une transformation du thème de Mélisande, sombre dessin qui s'étagera à diverses hauteurs et qui d'abord s'énonce avec la réserve que l'on met à parler dans la chambre d'un agonisant : Mélisande va mourir.

Golaud s'accuse :



« Ils s'étaient embrassés comme de petits enfants », murmure Golaud, que les regrets déchirent, tandis que le thème de Mélisande, par sa tendresse, ajoute à la torture du meurtrier.

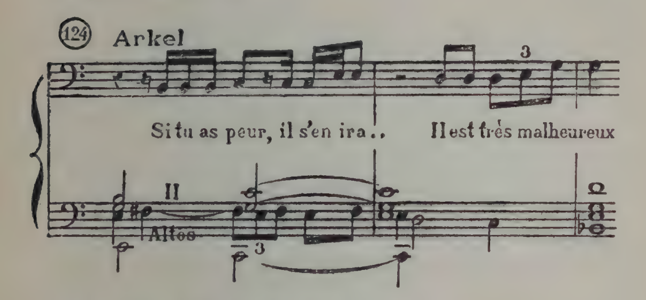
Mélisande demande que la fenêtre s'ouvre, aux derniers regards du soleil couchant... Le souvenir lui vient d'une chose qu'elle sait et ne peut définir. Mais le hautbois, timidement, l'annonce : un enfant est venu que sa mère ne connaît pas encore, et dont le *signe* musical



s'éclaircira plus loin.

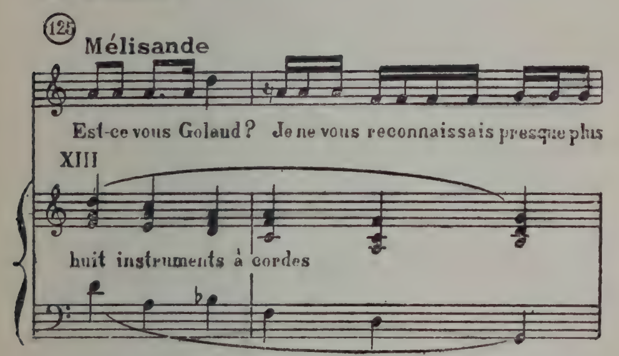
Qui est dans la chambre ? Mélisande veut le sa-

voir. Arkel répond : « C'est... il ne faut pas t'effrayer. Il ne te veut pas le moindre mal, sois-en sûre... »



Et Golaud se traîne vers le lit.

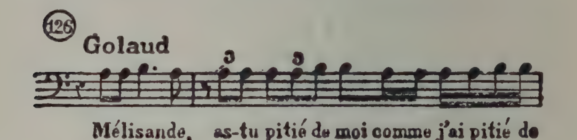
Alors, des lèvres de la mourante, tombent ces paroles :



que des accords si simples rendent si poignantes !

Et lorsque Golaud, seul avec Mélisande, — il a obtenu qu'Arkel et le médecin s'éloignent, — implore son pardon, c'est par une cantilène

non accompagnée, semblable à deux versets psalmiques, qu'il demande grâce :





Sur la même série d'accords, transposée d'un demi-ton à l'aigu, et qui devient ici comme une formule d'absolution, pleine de sainte mansuétude, la mourante répond :

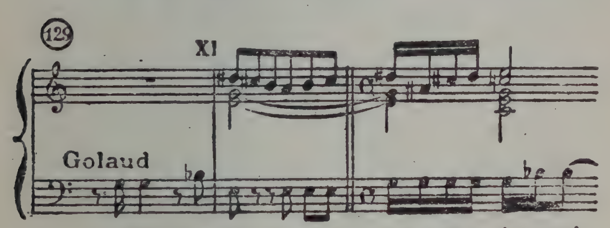


Peu à peu, les regrets de Goland cèdent à son anxiété jalouse. Sa parole se fait rude ;

« Me jures-tu de dire la vérité? — Oui! — As-tu aimé Pelléas?



« Tu ne me comprends pas... Il me semble...



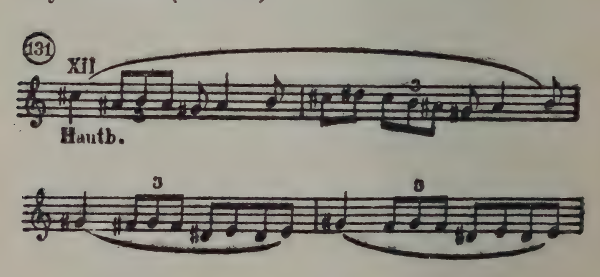
« As-tu?... Avez-vous été coupables? Dis, dis, oui... oui! oui! — Non, non. Nous n'avons pas été coupables. Pourquoi demandez-vous cela ? »

L'insistance de Golaud se fait atroce : « Ne mens pas ainsi au moment de mourir! — Qui est-ce qui va mourir? Est-ce moi? » interroge Mélisande, sur une dernière redite du thème qui a signifié le pardon; admirable rencontre

que le musicien a jugée nécessaire, et qui nous attendrit : « Toi... toi, et moi, moi aussi ».



... L'entretien d'Arkel et de Mélisande apporte un contraste aux violences de Golaud. Il se poursuit, aux accents de plus en plus tragiques du thème de Mélisande, cette fois-ci déformé dans ses rythmes et dans ses intervalles, mais suivant une discipline expressive qui le préserve des dislocations vaines : il garde sa naïveté tout en s'imprégnant de douleur. Le motif que chante le hautbois, lorsque la petite fille est présentée à la jeune mère, qui ne la connaît pas, a été déjà entendu par une évocation alors mystérieuse (ex. 123) :



Motif inquiet, tourmenté ; il est attaché à une frêle créature, venue au jour dans le malheur et dont la destinée paraît fermée à toute joie.

L'annonce de la mort. Les servantes envahissent la pièce... Golaud semble comprendre... Mais il ne peut réprimer son angoisse jalouse et il est sur le point d'interroger encore. Arkel intervient : « Ne la troublez plus. Ne lui parlez plus » :



Le motif de la Destinée enveloppe les paroles du vieillard...

L'agonie. « Attention, il faut parler à voix basse, maintenant », dit Arkel. La ritournelle qui, au début du IIIe acte [le chemin de ronde] a été chantée par la flûte (ex. 70), s'égrène ici à la harpe en une dernière et significative évocation : pacte de l'amour et de la mort.

La mort. Arkel en épie la venue sur les traits de sa petite-fille. Des accords d'une grande tristesse soutiennent sa voix :



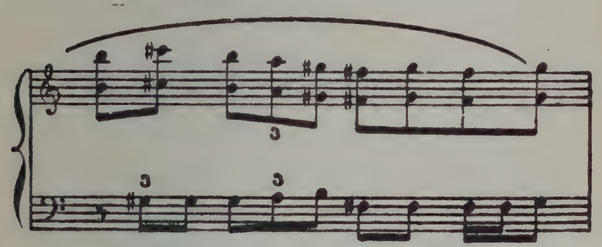
Sur le dernier mot, par un moyen cher à l'auteur, un accord parfait, largement étalé, se pose avec calme et confère une majesté, non guindée, au discours. Aux moments les plus pathétiques, Claude Debussy recourt aux moyens les plus simples, qu'il tient pour les plus efficaces, et qui n'ont point trahi l'emploi qu'il leur confia.

L'âme de Mélisande s'envole, sans qu'un soupir révèle son départ :

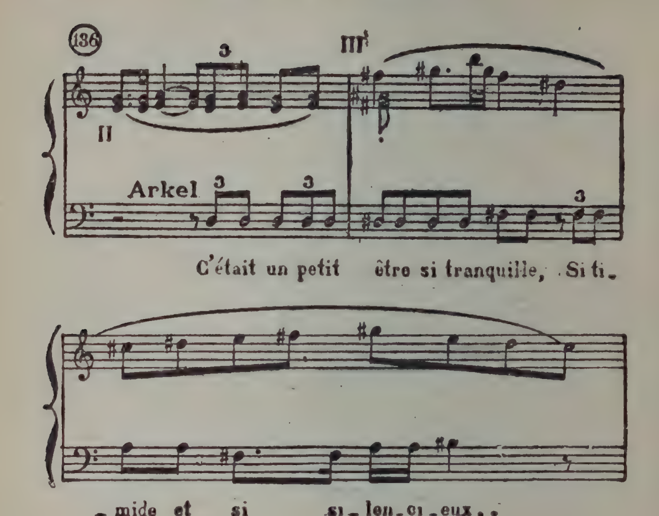


Après un instant, de sourdes traînées de tierces viennent envelopper le thème de l'enfant. La teinte modale se fait plus douce, comme pour apporter quelque paix et un espoir, — lointain! — que toute vie n'est pas close...





Et Arkel, évoquant, par ses paroles, les deux thèmes (II et III) qui ont prédominé dans l'ouvrage : « Venez, venez... C'est terrible, mais ce n'est pas votre faute »,



semble rapprocher, dans sa paternelle indulgence, les êtres dont la Destinée vient de briser l'union. Une dernière fois, le motif qui a personnifié l'enfant, entr'ouvre l'avenir, et tout s'achève en un apaisement que traduisent les voix des cors, des trompettes (sourdines) et des trois flûtes au grave.

CONCLUSION

Il serait imprudent de dicter à la génération qui nous suivra des jugements sur les œuvres que la nôtre a vu éclore : la « postérité » ne s'estimera pas engagée par nos verdicts. Mais il semble difficile de prévoir, au sujet de *Pelléas et Mélisande*, un revirement qui transmue en dédain l'admiration que l'ouvrage, par rapide conquête, inspira aux contemporains de Claude Debussy. Quelques voix s'élèvent dès maintenant, il est vrai, pour prédire que ce novateur ne tardera guère à rejoindre César Franck et Richard Wagner dans la pénombre du sanctuaire consacré aux dieux éphémères et déchus. Ces trois maîtres, par l'orientation passablement divers, et qui ont ceci de commun qu'ils ont fondé leur gloire en élargissant, voire en contredisant les formules en faveur, à leur époque, sont-ils si périssables? Ils se sont librement façonné un langage adéquat à leur rêve d'art et ils l'ont fait accepter, non sans lutte. Ils n'ont rien sacrifié à la mode. Ils ont eu seulement le redoutable honneur de créer le *wagnérisme, le franckisme, le debussysme*, trois chapelles dont les fidèles ont épuisé le crédit. Histoire ancienne et qui se renouvellera, tant que des artistes originaux surgiront, et que l'art connaîtra, grâce à eux, le renouvellement nécessaire.

Sans engager l'avenir, nous pouvons consta-

ter, à la lumière de faits nouveaux déclanchés depuis quelque vingt ans et dont *Pelléas* fut un des essentiels moteurs, que Debussy a créé du neuf rien qu'en libérant les accords, éléments traditionnels, de contraintes estimées jusque-là nécessaires et en renonçant à un code de développement, au profit d'une liberté d'allures que son instinct préservait des excès. Il n'a fait que débrider la musique. Opération qu'aujourd'hui nous jugeons simple ; qui alors apparut merveilleuse, — et qui l'était. Opération qui est dans la manière des pionniers de l'art ou de la science et qui consiste bien moins à répudier le passé qu'à lui faire rendre fruits nouveaux : les créateurs réalisent tous des synthèses de ce genre. Et si en art aucune « manière » n'est définitive, celle qui, procédant de cette continuité, devient anneau dans la chaîne sans fin des ouvrages de maîtrise, est moins exposée aux risques de la défaveur que les procédés assortis à la mode d'un jour; partie intégrante d'une série d'efforts conjugués, bien que successifs, elle peut, par normale expansion, stimuler des énergies nouvelles, créatrices à leur tour de « manières » nouvelles. Ainsi s'allonge une trame jamais rompue.

Claude Debussy est un des artisans qui ont accompli cette tâche avec le plus de ferveur minutieuse. On le lui a reproché, et d'avoir été un ciseleur du détail. Encore que, dans quelques-uns de ses ouvrages, il ait pu pousser à l'extrême les raffinements de l'harmonie ou des sonorités orchestrales, nous n'avons ici qu'à considérer *Pelléas*, qui est une réussite accomplie, où l'auteur, plein de son sujet, a vibré à

l'unisson du poète. Sa sensibilité y a été surveillée par son goût. « L'exercice du goût ne se fait pas d'après les formules, mais par un tact qui se garde toujours libre et frais et qu'une connaissance suffisamment étendue et profonde des lettres et des arts préserve de l'erreur et de la méprise sur la vraie qualité de ce qu'il perçoit et éprouve (1). » Il a été dit plus haut comment Claude Debussy, dont la culture générale avait été négligée pendant son adolescence, récupéra par un effort tardif et méritoire, révélateur de sa volonté, ce qui manquait à sa formation intellectuelle, et en particulier à son éducation littéraire. Il en est arrivé à un si clairvoyant contrôle de lui-même que jamais il n'a commis les longueurs que l'on peut relever dans Wagner, ni les platitudes qui se trouvent en quelques œuvres de Franck. S'il n'a pas la puissance de ces maîtres, s'il s'apparente, par l'élégance, à nos peintres du XVIII[e] siècle, il est capable aussi, avec des accents modérés, mais d'une troublante profondeur, d'exprimer les passions humaines. Est-ce là un langage un peu trop distant et aristocratique, qui risque de demeurer incompris des non initiés? Cet art s'éloigne-t-il trop de ce qu'on appelle aujourd'hui, en en sachant la beauté vraie, « l'art populaire »? Paul Landormy l'a pensé. Depuis qu'il l'a écrit, des ouvrages autrement orientés que *Pelléas* et qui bruyamment se réclament de traditions frustes, ne me semblent pas faire la preuve que, de « l'art populaire », *ceci* soit plus près que *cela.* Et Landormy, qui a récemment confronté et

---

1. Pierre Lasserre, *Les Chapelles littéraires*, p. XXXV.

affronté Debussy et Wagner, malgré leurs dissemblances, et à cause de leur égal prestige, ne considère plus l'art du premier comme un art réservé : « Ce qui dans l'œuvre de Debussy n'est encore pour un certain public que nuage ou que chaos, apparaîtra bientôt dans sa resplendissante beauté, sa suave harmonie, sa divine mélodie ».



Avant d'avoir entrepris l'ouvrage qui devait consacrer sa carrière et signifier son esthétique, Claude Debussy savait, par une prescience de sa sensibilité, quelles brises le conduiraient au port. Prescience en effet : au retour de Rome il ne pouvait encore se dépouiller des habitudes dont le lyrisme de Pelléas le libéra. Au temps même où, devant son maître Guiraud, il malmenait la *Sonate à deux thèmes* des classiques (allemands) et en déclarait la charpente usée, il écrivit (1889-1890) un ouvrage tout classique où les rites sacro-saints du dithématisme sont sagement observés : c'est la *Fantaisie* pour piano et orchestre, concerto de la forme cyclique chère à Saint-Saëns, à Franck, à d'Indy. Les thèmes s'y transforment rythmiquement ; ils chevauchent d'une pièce sur l'autre. A peine l'ouvrage était-il achevé, Debussy s'accusa d'inadvertance et de méprise : il s'aperçut que sa plume venait de contredire sa foi. Cette *Fantaisie*, il la renia. Elle lui parut puer l'école, à cause de ses développements prévus, de ses échafaudages contrapontiques. Ce dont certains le louaient fut jugé par lui une erreur. Et cette œuvre que, par respect pour l'exclusion dont il la frappa, nous

n'avons pas mentionnée, page 24, resta un accident qui prémunit son auteur contre des péchés analogues. Péché selon la conscience de Claude Debussy, s'entend : il s'est trouvé depuis des « constructeurs », fidèles au développement beethovénien et même, — tout en les élargissant, — aux cadres de la Symphonie classique, et dont les ouvrages honorent l'art de France. Les « formes » importent moins que les idées qui les remplissent ; et, sur un champ labouré par d'autres, l'originalité de l'artiste peut faire pousser des moissons nouvelles. Mais Debussy préférant dissimuler la charpente, s'efforçant de la masquer avec autant de soin que d'autres musiciens en apportent à la faire saillir, devait, à la réflexion, sacrifier un ouvrage dans lequel il voyait une lourde bâtisse.

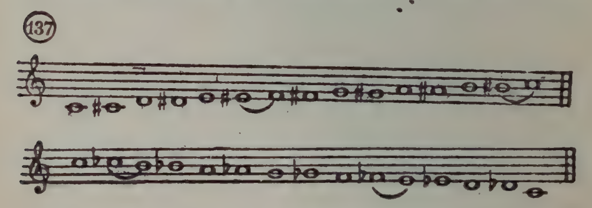
Ce n'est donc pas faute de savoir « construire » avec de solides matériaux qu'il s'est voué à l'édification d'œuvres plus « légères », ce qui ne veut pas dire qu'elles fussent inconsistantes. Il a pu réaliser sans risques, — et c'est là son apport dans l'art, — l'équilibre des masses sonores, en paraissant sacrifier tout le bagage technique qui est, pour d'autres, échaufaudages et clef de voûte. Mais justement, parce qu'il était riche de tous les apprentissages de l'école et parce qu'il avait pratiqué les « formes » anciennes, fugue et sonate, il a pu, — ce dont sont incapables les musiciens, dédaigneux et ignorants de la technique, — s'évader du classicisme avec aisance. Aux liens traditionnels qu'elle exigeait entre les tons, entre les périodes, entre les phases principales de toute composition, il a substitué les liens plus subtils que la sensibilité du musi-

cien, la pensée du poète et les images évoquées lui pouvaient suggérer.

Au lendemain de *Pelléas*, Paul Dukas a d'un mot défini la nouveauté et la valeur de cette esthétique : extension de principes harmoniques antérieurs, développements subordonnés à la psychologie. C'est du classicisme évolué. Et telle est sans doute la raison qui fait mépriser cet art par une secte où, pour faire « autre » que le passé, on procède par brisures et par reniements.



C'est dans *Pelléas* que se façonne intégralement la matière tonale souhaitée, prévue par Debussy, et dont la gamme à 24 demi-tons est la formule :



Mais cette gamme n'implique pas que la mélodie résultante soit exclusivement chromatique et procède par intervalles minimes, en permanence. La gamme à 24 demi-tons permet à Debussy de « noyer le ton », comme il disait, en en rendant flous les contours, plutôt qu'elle ne lui sert à sortir, dans les lignes vocales, du diatonique coutumier. La rigueur des fonctions attachées jusqu'à lui aux degrés I, V, IV (*tonique, dominante, sous-dominante*) lui fut insupportable contrainte. En la relâchant, il étendit du même coup les parentés des tons entre eux

et put multiplier leurs contacts. Comme il se complaisait aussi en l'instabilité modale, c'est-à-dire en la perpétuelle collusion du *majeur* et du *mineur*, il trouva dans le clavier (1) chromatique au complet un moyen d'effleurer tons et modes divers dans l'harmonisation, sans cependant livrer à un désordre anarchique les échelles (tonales et modales) entre lesquelles il aimait à établir de fugitifs échanges. Jamais il ne poussa la « noyade » du ton jusqu'à l'asphyxie : il laisse aux toniques qui se pourchassent assez de netteté et de vitalité pour que l'auditeur ne soit pas inquiet sur leur sort. Même, à y regarder de près, on peut reconnaître que le régime des tons voisins, — législation ancienne ! — conserve dans l'ordonnance des couleurs tonales de *Pelléas* une efficace certaine. Debussy ne pratique pas les exclusions systématiques.

Si de la langue en soi on passe aux idées qu'elle exprime, on observe chez lui le même libéralisme. Il est « le musicien qui n'insiste pas » (2) ; et par les clauses mêmes de cette discrétion, il se trouve empêché de recourir aux redites, aux transpositions, aux symétries dans l'ordre où la Sonate-Symphonie et le Drame-Symphonie les ont si longtemps pratiquées. Mais à l'occasion, redites, transpositions, symétries se retrouvent dans *Pelléas ;* l'étude antérieure l'a surabondamment prouvé. Le développement beethovénien offre lui-même parfois ses res-

---

1. Le clavier du piano ou de l'orgue n'est pas *complet :* il représente avec 12 touches seulement à l'octave, les 21 sons différents qui y sont inclus. Il est « tempéré ».
2. V. *supra*, p. 87, note.

sources à l'auteur. Le *leitmotiv* de Wagner en quoi Debussy voyait non sans raison, lorsqu'il s'agit de la Tétralogie, un « poteau indicateur » par trop encombrant, il en a usé, peut-être à son insu, tant il lui a conféré de souplesse et d'émouvante imprécision. On l'eût étonné sans doute, et on l'eût indigné, en mettant sous ses yeux la liste qui fut dressée plus haut (page 133). Ce procédé, dont Tristan lui avait appris le bel usage, il l'avait si bien ramené à la mesure de son art, qu'il se fût irrité qu'on le retrouvât dans son œuvre...



Quelques mots excessifs sortis de la bouche de Debussy ou de sa plume et qui ne sont pas, il faut l'avouer, à son actif, ont fait dire qu'il ne croyait pas à d'autre musique qu'à la sienne. La vérité est autre. Il se refusait à être chef d'école et ne supportait qu'impatiemment les flagorneries de ses disciples malgré lui. Il n'a pas embouché la trompette ni soldé des hérauts. A 27 ans, après Rome, et tout en opposant aux doctrines de son maître ses visées personnelles sur l'art, il ne se croyait pas en mesure d'édifier des œuvres définitives : avec une inlasssable patience, que bien des doutes assiégèrent, il voulut longue la gestation de Pelléas ; et si elle lui valut des joies, — au fur et à mesure que l'horizon s'élargissait, — elle lui causa bien des angoisses. Le succès même de l'ouvrage, lorsqu'il fut certain, ne mit pas fin à ses retouches, et il a été dit plus haut que celles-ci se sont poursuivies jusqu'à la mort de l'auteur.

Aussi ne fut-il pas un « pontife » de l'art. Il

protestait contre tout enrôlement dans une secte, même celle dont on lui infligeait la paternité. Il avait conscience, sans doute, d'être un musicien d'exception et un exemple très périlleux à suivre, et il ne donna jamais, aux musiciens qui l'ont pu consulter, que ce conseil : « Faites ce que vous sentez et rien que ce que vous sentez ! » Lui-même n'a produit au jour que ce qui vibrait au tréfonds de son âme musicienne. « Ma règle est ce que j'aime ! » disait-il à Guiraud. — « A condition que vous placiez *bien* vos amours ! » répliquait le libéral professeur. Et en effet il faut cela, et cela suffit. Et pour que cela soit, il est nécessaire que l'impulsion instinctive soit vérifiée par le goût, qui est aussi un don de la nature, et fortifiée par la discipline. C'est l'histoire même de Claude Debussy. Et l'on ne doit pas, sans opposer une contradiction à sa manière d'art, voir en celle-ci un de ces « systèmes », dont une école peut se réclamer. La preuve en est que des wagnériens et des franckistes ont produit des ouvrages de valeur, et que le « debussysme » n'a rien engendré que de désespérant.

On a pris Debussy pour un démolisseur. et l'on s'est autorisé de son exemple, qu'on invoquait à faux, pour oser des besognes auxquelles il se fût refusé. De ce qu'il a eu le tort de ne pas toujours respecter ses ascendants, et parfois de leur décocher des boutades, on a conclu qu'il se posait en réformateur, alors que n'ayant d'autre volonté que d'obéir à ses voix intérieures, il était simplement un artiste convaincu, passionné. On réclame des artistes sincères : il en fut un, entre tous.

*
* *

Que dans ses derniers ouvrages on voie percer la crainte de se laisser distancer en hardiesse par la nouvelle génération musicale, et qu'on y trouve quelques traces d'inquiétude, cela ne rompt point l'uniformité de cette belle carrière, où les forces de renouvellement, abondantes, toujours en éveil, ont produit, par leur expansion spontanée, *la Mer* ou *Saint Sébastien.* Il a montré dans *le jeu de la Mer et du Vent* qu'il était capable de soulever des rafales puissantes, et, à travers le poème de d'Annunzio, de semer des stances musicales simplifiées, élargies, à vastes périodes. S'il eût vécu, il nous eût réservé d'autres surprises, mais jamais il n'eût sacrifié les joies de l'oreille aux nécessités de l'inédit. Dans son estime, la musique, avant d'être le truchement de nos intimes mouvements d'âme, doit s'édifier sur la délectation de l'oreille. Il possédait une sensibilité auditive extraordinaire ; les chefs d'orchestre le savent, qui ont, aux répétitions des concerts, fait appel à ses avis lorsqu'ils exécutaient sa musique. Ses exigences à cet égard étaient inconciliables avec un art où il deviendra à peu près impossible de percevoir la justesse, de l'exiger et d'en jouir : les superpositions harmoniques ont des limites au delà desquelles elles deviennent inquiétantes. Lorqu'elles dépassent cette limite on peut affirmer qu'elles sont décrétées plutôt que senties ; elles paraissent voisines des gauches motets du Moyen Age où s'élaborait la polyphonie ; elles se réclament en vain du phénomène de la Résonance et des em-

pilements sonores qu'on prétend lui emprunter (1). La nature ne nous dicte pas une langue musicale, mais elle nous conseille, dans le choix que nous faisons d'un langage, parmi tous les langages possibles, certaines prudences. Ne nous impose-t-elle pas des sensations primordiales dans lesquelles les consonances élémentaires jouent un rôle essentiel et gardent, notamment dans le grand art choral, un pouvoir directeur ? Elle semble avoir été la conseillère de Claude Debussy, car il a conservé, dans sa langue harmonique, ce que la Résonance y a inséré, et il n'a pas ôté aux consonances le rôle régulateur, et par moments consolateur, que réclament les artifices du langage et leurs aspérités voulues. Il a aimé et propagé des dissonances que nul avant lui n'avait osées ; mais les consonances à travers lesquelles il les dissémine n'en apparaissent que plus lumineuses.



La correspondance de Claude Debussy avec André Messager en fait foi : l'auteur de *Pelléas* était trop modeste, — et trop averti, — pour considérer son ouvrage comme le grand œuvre libérateur. Il avait abordé la scène avec inquiétude : il fut à peine rassuré par le succès. C'est qu'il croyait fermement à la pluralité des « musiques » ou plutôt à l'infinie variété des « musiciens ». Il savait écouter la musique des autres

1. Le nombre de sons harmoniques étant illimité, si l'on érige en principe que nos accords usuels ont le droit d'agréger, simultanément, *tous* les harmoniques, on devine à quelle lourdeur et à quelle confusion cela doit aboutir.

en faisant abstraction de la sienne. Et s'il eut, contre certaines productions, des haines vigoureuses, il aima les ouvrages où il découvrait les vertus de liberté, d'enthousiasme et de mesure qu'il possédait lui-même et qui ne s'étiquettent point : pareilles dans leur principe, elles peuvent se manifester en réalisations infiniment diverses. Une de ses joies les plus parfaites fut l'apparition sur la scène lyrique d'un autre drame de Maeterlinck, revêtu par un émule dont les tendances et les moyens ne sont à aucun degré « debussystes », d'une parure sonore admirable et tout « autre » (1).

A l'éclosion de grandes œuvres, et primesautières, ne nuit donc pas le respect pour les acquets lents du passé : si dissemblables qu'elles soient, celles qui sont le mieux assurées de vivre dans la mémoire des hommes n'ont-elles pas pour devise : Continuité, Tradition, Nouveauté ? Je demande à Pierre Lasserre (2), dont il serait si facile d'appliquer aux musiciens les maximes, de conclure cette étude, et au lecteur de généraliser : « De Montaigne à Anatole France, de Villon à Verlaine, la littérature française s'est dix fois renouvelée, merveilleusement, mais en restant toujours fidèle à certaines lois fondamentales dont l'inobservation ou le mépris est pour notre langue un coup de mort et ne laisse naître que des œuvres dont la physionomie n'a rien de français ».

---

1. *Ariane et Barbe Bleue.*
2. *Les Chapelles littéraires, p.* 69.

BIBLIOGRAPHIE

Les articles, les livres qu'a suscités l'art de Claude Debussy se sont multipliés à tel point, et l'un des derniers commentateurs, M. André Suarès, a eu tant de devanciers, qu'il faut ici se borner à citer quelques-unes des études consacrées à *Pelléas et Mélisande,* dans les années qui suivirent d'assez près l'apparition de l'ouvrage. Il ne peut être utile de recueillir tous les témoignages, car il est trop tôt pour parler le langage de la postérité : elle s'en chargera.

Bien qu'il ne soit pas le spécial examen de *Pelléas et Mélisande,* le livre de Laloy (Claude Debussy, *Dorbon,* 1909) s'impose à l'attention des musiciens : c'est un chef-d'œuvre d'analyse, qui a eu sur la diffusion de l'art debussyste une influence décisive auprès de l'élite intellectuelle. J'oserai observer toutefois, — et pour cela il me faut réagir contre la séduction exercée par l'auteur — que celui-ci, dans sa pénétrante admiration pour un musicien en qui il voit « le sauveur », semble reléguer, un peu trop, la loi ancienne...

Les principaux articles qui ont salué la venue de *Pelléas* ont été cités antérieurement : le dépouillement des journaux du mois de mai 1902 et des revues qui ont discuté l'ouvrage, est une besogne longue, parfois fastidieuse ou irritante, mais qui révèle dans la presse française de l'époque, un assez grand nombre de critiques judicieux, sincères, sensibles à une forme d'art nouvelle. Je n'ai fait qu'une allusion rapide à des discussions d'ordre technique et qui émanent de Jean Marnold

(*Mercure de France, juin* 1902), de Paul Landormy (*Courrier Musical*, 15 juin 1903), de *Lionel de la Laurencie* (*Courrier Musical*, 1er mars 1904) : le lecteur doit s'y reporter s'il veut voir défendue, par des arguments à la fois historiques et « acoustiques », la langue de Claude Debussy. Et il y faut joindre quelques réflexions de haut prix, dues à Louis Laloy dans la *Revue Musicale* de novembre 1902.

Le *Claude Debussy* de M. Daniel Chennevière (Durand, éditeur) est une plaquette dont l'auteur a pu inspirer ou contrôler les assertions, puisqu'elle a paru de son vivant, et qui, à ce titre, offre un grand intérêt.

Romain Rolland a écrit pour une revue allemande (*Morgen*, 29 novembre 1907) et publié à Berlin, une étude sur *Pelléas et Mélisande*, qui fit sensation dans les pays d'outre-Rhin, et qui est un modèle de libre examen. Voir *Musiciens d'aujourd'hui* (Hachette).

Il faut, parmi les critiques plus récentes, signaler un article de Jean Chantavoine, dans l'*Echo Musical* de novembre 1919 (numéro spécial hommage à Claude Debussy) ; un autre du même auteur, dans la *Revue Hebdomadaire* du 4 mai 1918.

M. Léon Vallas, dans ses leçons sur Claude Debussy, à la Sorbonne (1929), et dans le livre qu'il lui a consacré, vient de préciser bien des faits et d'en signaler qui n'étaient point connus.

(1929)

TABLE DES MATIÈRES

Mellottée, Imp. — Paris-Châteauroux.

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA LITTÉRATURE EXPLIQUÉS

EN VENTE :

L'ILIADE d'Homère, par *A. Puech*, de l'Institut.

L'ODYSSÉE d'Homère, par *V. Bérard*, de l'École des Haut.-Études.

ŒDIPE-ROI de Sophocle, par *Maurice Croiset*, de l'Institut.

HIPPOLYTE d'Euripide, par *Louis Méridier*, Professeur à la Sorbonne.

LES PHILIPPIQUES de Démosthène, par *A. Puech*, de l'Institut.

LES SATIRES de Juvénal, par *Pierre de Labriolle*, Professeur à la Sorbonne.

LA CHANSON DE ROLAND, par *Ed. Faral*, Professeur au Collège de France.

LES ESSAIS de Montaigne, par *Gustave Lanson*, Directeur honoraire de l'École Normale Supérieure.

DON QUICHOTTE de Cervantes, par *Paul Hazard*, Professeur au Collège de France.

LE CID de Corneille, par *Gustave Reynier*, Professeur à la Sorbonne.

POLYEUCTE de Corneille, par *J. Calvet*, Professeur à la Faculté Libre de Paris.

LE MISANTHROPE de Molière, par *René Doumic*, de l'Académie Française.

LES PENSÉES de Pascal, par *Fortunat Strowski*, de l'Institut.

LA NOUVELLE HÉLOISE de J.-J. Rousseau, par *Daniel Mornet*, Professeur à la Sorbonne.

LE ROUGE ET LE NOIR de Stendhal, par *A. Le Breton*, Professeur à la Sorbonne.

PORT-ROYAL de Sainte-Beuve, par *Victor Giraud*.

BRAND d'Ibsen, par *P. G. La Chesnais*.

PÊCHEUR D'ISLANDE de P. Loti, par *L. Barthou*, de l'Académie Française.

EN PRÉPARATION :

L'ENEÏDE de Virgile, par *Constant*, professeur à la Sorbonne.

LES CARACTÈRES de La Bruyère, par *Gustave Lanson*, Directeur honoraire de l'École Normale Supérieure.

LA RÉPUBLIQUE de Platon, par *Maurice Croiset*, de l'Institut.

GARGANTUA de Rabelais, par *Abel Lefranc*, de l'Institut.

HAMLET de Shakespeare, par *L. Gillet*.

LES MISÉRABLES de Victor Hugo, par *Georges Ascoli*, Professeur à la Sorbonne.

LES ANNALES DE TACITE, par *J. Carcopino*, de l'Institut.

LA DIVINE COMÉDIE de Dante, par *A. Jeanroy*, de l'Institut.

LES ROMANS de Voltaire, par *A. Bellessort*.

LE PÈRE GORIOT de Balzac, par *Marcel Bouteron*.

ANDROMAQUE de Racine, par *Daniel Mornet*, Professeur à la Sorbonne.

L'ENCYCLOPÉDIE, par *Daniel Mornet*.

LES CATILINAIRES de Cicéron, par *H. Bornecque*, Professeur à la Faculté des Lettres de Lille.

LES SERMONS de Bossuet, par *A. Rebelliau*, de l'Institut.

LES FEMMES SAVANTES de Molière, par *G. Reynier*, Professeur à la Sorbonne.

HERNANI de Victor Hugo, par *Mario Roustan*.

LES CONTEMPLATIONS de Victor Hugo, par *Maurice Levaillant*.

L'ART POÉTIQUE de Boileau, par *Marcel Hervier*.

LES DÉRACINÉS de Barrès, par *H. Massis*.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08731 779 6